理想的境界

——历史真实中的山水画

叁问

山水卷

主编／王平



金观涛作序推荐

壹问

山水画背后的思想是什么？

贰问

山水画是何时、
又是如何兴起的？

叁问

古代士人与我们
观看山水画有什么不同？

版权信息

书名:理想的境界：历史真实中的山水画

作者:王平

ISBN:9787508697123

中信出版集团制作发行

总序 被理解和创造中的传统

金观涛／文

我不懂山水画，也不会书法，但自青年时代起就开始思考为什么中国传统艺术是以书法和山水画为代表。我和青峰在2000年出版的《中国现代思想的起源》一书中指出，中国传统审美精神是以道德为终极关怀在艺术上的投射。2004年至今，我有幸在中国美术学院教中国思想史并培养中国思想与绘画研究方向的博士和硕士。中国美术学院是一所很特别的学校。只有在这里，被20世纪全盘反传统革命忘却的山水画和书法审美价值与技法，通过临摹古代书画的一代代师承教学实践得以保存下来。我意识到有责任去做一件自己并不擅长的事，这就是把中国思想史引入美术史研究，去展现山水画和书法背后那个被忽略的意义世界，使得对中国传统文化的反思进入更深层面。



年复一年，中国思想史与书画研究中心已带出了十多位博士和更多的硕士。一本本博士论著和多篇论文，围绕着在规范中追求自由的道德实践如何塑造着书法传统、魏晋玄学游山玩水式修身如何赋予画山水正当性，以及山水画成为程朱理学的视觉形态及其近现代转型等中心问题，已初步勾勒出传统书画随着儒学形态和修身模式的改变而变化的美术史线索。在此，我要感谢杜军先生、刘屹先生、吴建民先生等好友对本书的资助和中信出版社，把中国思想与书画的研究成果以通俗活泼、图文并茂的形式出版。跨出这一步并不是一件容易的事，好在这一专业方向的学生已经成长起来。由这些既有中国书画实践经验、又受过学术训练并且具有对中国文化事业的热忱和情怀的年轻人来编撰这一套丛

书，将有助于读者理解山水画和书法的真谛。

这一套丛书的问世，意味着中国思想和绘画专业的研究将汇入当今如巨浪般卷起的中国传统文化复兴的大潮流中。学生请我为这套书写几句话，我立即想到在学术研究面向大众时应该注意些什么。我要特别强调的是，既然传统山水画和书法是儒学道德追求和修身实践的艺术表达形式，那么，在中国传统社会漫长而艰巨的转型过程中，它们被遗忘乃是必然发生的。因此，今天谈复兴中国文化是指向对传统的反思和再创造，而不是简单地回归。韦伯在《以学术为志业》的著名演讲中指出："我们这个时代，因为它所独有的理性化和理智化，最主要的是因为世界已被除魅"，"那些终极的、最高贵的价值，已从公共生活中销声匿迹"，如果我们对此没有清醒的意识，"强不能以为能……只会产生一些不堪入目的怪物。如果有人希望宣扬没有新的真正先知的宗教，则会出现同样的灵魂怪物，唯其后果更糟。学术界的先知所能创造的，只会是狂热的宗派，而绝对不会是真正的共同体"。韦伯写完这段话不久，便在1919年全球大流感中病逝了。他没有看到德国纳粹的兴起，但在其论述中可以感到他的担心。

我认为，韦伯的警告不应、也不会在中国复兴传统文化艺术大潮中重演。因为，当今21世纪的世界是人类命运共同体，我们只要坚持对中华民族艺术精神的反思性理解，发扬不断与世界其他文化艺术、与当代科学对话的现代精神，就如同魏晋南北朝时期多元文明交融孕育出中国独特的艺术精神那样，终将会创造出代表中国文化的开放心灵、面向未来的伟大作品。

2018年4月9日

序 何为“叁问”？为何“叁问”？

史劼 / 文

1921年，还是青年的阿诺德·汤因比登上东方快车，

自伊斯坦布尔一路西行，

窗外巴尔干半岛上起伏缥缈的山峦平野使他想起

人类文明昔日的光辉与血腥，

一种奇异而壮丽的历史感在心中涌起。

他感到“一战”的欧洲和修昔底德写伯罗奔尼撒

战争史的时代类似。

于是他把自己的构思写在一页纸上。

从此一生为实现青年时代定下的提纲而奋斗。

而这个构思就是他日后呕心沥血40年写就的

《历史研究》之大纲。

每一代人有每一代人的历史感。所谓历史感，是指人突然对自己生活的时代有所领悟，把人类今天碰到的种种问题和数千年来我们祖先生活的社会联系起来，从而产生一种企图超越某一特定时代、某一特定文化社会规范来考察历史的意识。这是一种突然的个体觉醒，将带给一个

人或一个民族冲破历史迷雾、走向未来的决心和勇气。

但不幸的是，在今天这个时代，人们面对的却是前所未有的历史整体图景的粉碎，历史感正在被不断地剥夺。人们感叹着“历史是任人打扮的小姑娘”时，历史已经成了存在于书本中的现成知识，成了新闻和旧闻的集合，成了“故事集”。当历史变成与个体生命无关的东西，历史感的意义也随之丧失殆尽。

尼采说：“上帝死了！”福柯说：“人也死了！”那么是否历史也死了呢？

也许有人会反驳：中华文明有最悠久的历史，有最丰厚的文化。的确，在传统文化大受追捧的今天，历史感的失落本不该成为问题。但是由于百年来西方现代文明的冲击，传统文化土壤日渐消亡，“传统”犹如捞出水面的水草，一旦离开水面便会立即丧失生机。今天我们大谈特谈的“传统”已经变成一堆抽象的符号和空洞的词汇。我们无法再由此进入中国文化的深处，更无法与之产生一种带有文化历史互动的生命体验。从这一点看来，反思传统恐怕是我们唤回历史感的第一步。

作为学习传统书画的一代青年，我们对中国文化所抱有的热忱和困惑，与其他领域的同辈相比有过之而无不及。这本名为《叁问》的论丛便集结了我们对中国书画问题的反思与讨论。所谓“叁问”，简单来说就是“三个问题”，这本身就表明我们的反思是从一种问题意识出发的。通过对大的历史文化思考，逐步深入并聚焦于书画领域，以层层递进的方式展开提问：

第一层提问为终极关怀之“叁问”：我们从何处来？我们是谁？我们向何处去？这是我们走上重回历史之路的起点。今天的人们似乎丧失了从整体上来把握历史的兴趣，知识分子沦为市场、分工和专业的奴隶，不仅19世纪的思想巨人不复存在，20世纪上半叶的行动巨人也不见踪影，甚至连横跨几个领域的雄心都荡然无存。这足以说明历史感的丧失

将会带来人的极大矮化。钱理群曾发问：“你认识脚下的土地吗？”他虽然是针对回归乡土重获文化之根的提问。但是在我看来，对乡土的反思和文化的反思实际上是一件事情。重新认识你脚下的土地就是重新认识历史，了解过去是为了对当下问题的定位思考和对未来的远瞻。因此，对于终极关怀的“叁问”不但是我们对中国文化艺术问题进行反思研究的出发点，更是本论丛每一位作者内心的终极诉求。

第二层提问为历史研究之“叁问”：我们如何打通科技与艺术人文？如何打通美术史与思想史？数字人文的方法能带我们走向何方？对人文和科学的思考也是本论丛的重要内容。这就是观念史研究和数字人文方法带给我们的新方向。历史哲学家柯林伍德曾经提出“一切历史都是思想的历史”的著名论断。所谓的思想并非虚无缥缈、无法把握，而是活生生地沉淀在我们的语言中，我们可以通过一个个词汇的考察来揭示其背后观念演变的历史图景。比如对山水画起源这一问题的解答恰恰隐藏在“山水”这一关键词的意义演变中。而近代“美术”与“艺术”的词汇转换也揭示出近代新意识形态兴起的过程。随着数据库的应用和数字人文的发展为基于关键词的观念史研究提供新的契机，人文研究也在和科技的角逐中打开了新视野。

第三层提问为观念史下的中国书画之“叁问”。分别对应着“书法”“山水画”“近现代转型”三块内容。这是在终极追问和方法论追问之后，落实到中国书画研究中的具体问题。当然，我们不满于碎片化的历史知识，希望能从一种鸟瞰的角度来重新理解中国书画与思想史互动的大结构。因此，我们的研究需要一种宏大的视野和开放的心灵，在这种视野下，会牵连出许多我们觉得理所当然却被忽视已久的问题，比如“何为书法”“何为山水画”，而这些问题往往成为我们把握中国艺术问题的关键。同时我们还须具备一种跨文化的全球眼光，在文明比较中反观自身，也就更能看清问题所在。

在本论丛筹办之初，“中国思想史与书画研究中心”对这些领域已经

展开了将近十年之久的思考和探索。当然，仅仅将其中优秀的成果整理成册推向大众并不是我们想做的事，我们希望此书能唤起大家的历史感和问题意识，在共同的反思中重新清理那久已蒙尘的文化精神。我想，对立志于反思文化传统的青年来说，反思历史、反思文化也就是反思自身，寻回历史感其实也就是寻回那早已被遗忘的精神家园。我们在反思中完成自我的成长和拯救。这是一种比学术研究更为重要的修身之道、立命之学。所以我们将本书定名为“叁问”而非“三问”，即“叁问”可以从形象上视为“参问”。在“叁问”中“参问”，这注定是一个漫长的求知问道之路。“路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”本书唯有通过一篇篇的文章和讨论，为大家奉献一些我们的思考。

2018年5月4日于湖上

编者序

王平 / 文

对于山水的钟情，似乎是我们民族血脉中亘古传承的基因。此刻，即便我们深陷万丈红尘，只要得一分闲暇，行走坐卧于山水林荫之间，就能体会到“一点浩然气，千里快哉风”——这是我们中国人所独享的。因为，作为天道天理的载体，山水于我们有着“宗教式的修身养性”的功能，逍遥纵情于山水，是可以作为人生理想去追求的。作为接受过学院式教育的画者，我们都曾有过这样的追问：

（1）山水画背后的思想是什么？

（2）山水画是何时、又是如何兴起的？

（3）古代士人与我们观看山水画有什么不同？

本书即针对上述问题，从中国美术学院中国思想史与书画研究中心近十年的博士研究成果中遴选。我们希望从思想与观念的层面，为读者揭示“山水”是从何时、因何原因形成、兴起，又是如何成了具有“宗教式的修身”效用的存在；所谓“山水”所指的对象为什么是一个虚的“观念”体，是如何因大乘佛学的兴起而诞生；五代两宋时期兴盛的山水画又是如何进入精英人士和普罗大众的“道德修身”活动中，是以何种形态呈现；在“天人合一”观念的形成过程中，山水和“山水画”承担着什么任务；而在元明清时期，山水画的发展演变历程又是如何与程朱理学及文化大传统之间互动，并最终影响到我们当今的世界观和价值追求。我们希望对于问题的研究不是时代背景的罗列，不是历史故事的串讲，更不是以今人的观点去针砭古人，而是以思想史的方法“穿越”到研究的时

代，以当事人思想与视角，审视人生之抉择、生死之大事。

本书作者中除了金观涛教授之外，皆是中国思想与绘画方向博士或在读博士研究生。所选文章是他们近十年来的研究成果，原作皆为学术论文。在编纂此书之时，编者希望这些最新的观点能够为更多的读者所理解，遂秉持“文辞洗炼，绝爱缁磷”的宗旨，对部分文章做了大幅修订与改写，在此也必须感谢各位作者给予的宽容。当然，作为编者敢有如此决断，也是缘于我们共同的信念——希望此书能够站在文化的峰巅，以俯瞰的视角，以理性的精神和对家园的眷顾之情，穿透历史的迷雾，探寻文化中生生不息的精魂，去承担文明传承赋予我们的责任。

千里江山，万丈红尘。独往矣，我自安然。

2018年5月1日客于杭州富阳鸣翠蓝湾

壹问 山水画背后的思想是什么？

中国画起源及其演变的思想史探索

金观涛／文

美术史和思想史的关系

取决于“真”“善”“美”之间

有无本质联系，

然而“真”“善”“美”的统一

是基于终极关怀对真实、道德和价值的塑造。

如果不存在超越视野和终极关怀，

“真”“善”“美”的一致既不可能亦无意义。

因此，

当我们讲美术史是思想史的一部分时，

必须意识到，

这本是轴心文明现象。

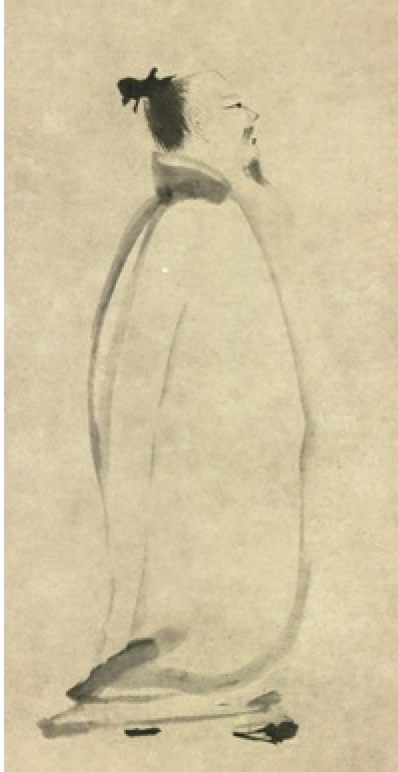
一、两种审美体系

自2004年起，我到中国美术学院讲授中国思想史，经常听到学生提

及一个问题，那就是为何中西绘画及审美模式存在如此大的差异。他们希望能从思想史中得到解答。

西方早在古希腊时期就形成了“模仿自然”的审美原则。从古希腊、罗马到近代，追求“真实”一直是支配西方绘画等艺术的大传统。而中国绘画以“传神”作为绘画及其审美的基本标准。当然，西方也讲传神，但西方绘画的“神似”是不能独立于“形似”的，即“神似”只是作为“形似”的最高阶段而存在。换言之，在西方绘画传统中“神似”和“形似”都可以用追求真实这一标准来刻画。正如美国学者依迪丝·汉密尔顿（Edith Hamilton）所指出的，在希腊人心目中，任何东西都不可能跟现实一样美。中国画则以和“形似”独立的“神似”作为绘画精神，构成了和西方完全不同的审美范式（paradigm）。

中西绘画范式的巨大差别还表现在中国绘画以山水为正宗之上。法国地理学家贝尔凯有一著名的观察。他发现，历史上只有两种文明创造出以自然山水为关注对象的“风景画”。一是魏晋南北朝的中国；二是文艺复兴时代的欧洲。[注]西方风景画之所以出现在文艺复兴时代，这是因为它和静物画同为现代性在艺术上的表现，或者说是西方传统社会向现代社会转型过程中的产物。中国画以自然山水为表达对象比西方早了近一千年，和社会现代转型无涉，它意味着不同于西方的中国绘画大传统之形成。



◎ 图1-1 南宋 梁楷
《李白行吟图》（局部）
纸本水墨81.2cm×30.4cm
日本东京国立博物馆



◎ 图1-2 意大利 达·芬奇
《维特鲁威人》
钢笔和墨水绘制的手稿
34.4cm×25.5cm
威尼斯学院美术馆

从思想史说明西方审美模式的形成并不困难，因为追求“真实”的绘画传统和风景画的起源都可以用西方终极关怀对艺术的塑造加以说明。虽然追求知识（爱智）作为古希腊文明的超越视野，一开始就把反映“真实”作为艺术的最终标准，但是随着希腊罗马的理性精神纳入基督教，西方绘画的大传统是被包含在其理性的宗教之中成长的。一直到现代性从天主教文明中脱颖而出，西方绘画及其审美传统才真正成熟。追求真实和风景画范式之所以在文艺复兴时期得到充分表现，这是因为文艺复兴源于天主教的入世转向，和宗教改革乃是同一个过程的两个方面。即天主教在入世转向中发生理性与信仰的二元分裂和社会有机体观念的解体，个人权利和工具理性成为社会行动正当性的最终标准。西方审美范式和现代科学作为现代性的一部分都是在终极关怀和理性二元分裂中形成的。

我们可以想象，当对上帝的信仰变成和理性二元并列的存在时，自然界风景和事物突然和信仰上帝无关，它们只是理性研究的对象。(注)这意味着人把风景和静物作为绘画对象时，必须强调其认知的性质。求真（客观性）同时成为自然知识和自然界视觉形象呈现的价值要求。也就是说，风景画和静物画是现代心灵以自然为视觉表达（研究）对象之结果，它和现代科学是同时出现的。该原则在艺术史中的典型表现是素描和写生被视为绘画的基础。素描和写生作为把握“形似”并通过“形似”达到“神似”的方法实为“求真”原则在美术上的彻底实行，亦标志着西方现代绘画观念的形成。



◎ 图1-3 尼德兰 约阿希姆·帕提尼尔
《逃亡埃及》
木材油画
64cm×103cm
1515年
普拉多博物馆

总之，西方基督教入世转向导致现代性兴起，必定包含两个方向变化：一是风景画和静物画的出现；二是近代科学和现代社会的诞生。由此我们可以理解为何最早的风景画是以尼德兰安特卫普的帕提尼尔（Joachim Patinir，1480—1524）为代表。[注]尼德兰作为第一个新教国家成为西方风景画和静物画的发源地，恰恰说明基督教世俗化（入世转向）与西方风景画和静物画起源之间的逻辑联系。

二、“认知”和“修身”

上述分析表明，任何一个文明的审美范式必定和其终极关怀相一致。在轴心文明中，终极关怀给出生命的意义和正当性最终标准，它投射到人对真实的理解、道德的基础以及审美过程各个方面，维系着“真”“善”“美”的统一。据此，我们可以得到一个结论：中国绘画及其审美范式和西方的巨大差别，必定源于中国文化以道德而不是“求知”和“救赎”为终极关怀。但是，道德追求如何影响审美，特别是如何塑造出中国绘画独特的“传神”论和山水画传统，并不是一个容易回答的问题。困难在于：道德追求的本质是“修身”，它作为纯化向善的意志不太可能如同求知那样直接塑造绘画。那么中国独特的绘画及其审美范式又是如何产生的呢？



◎ 图1-4 文艺复兴时期 拉斐尔
《雅典学院》
湿壁画
279.4cm×617.2cm
1509—1511年

罗马教廷梵蒂冈宫
雅典学院是古希腊哲学家柏拉图创建。拉斐尔此作以《雅典学院》（The School of Athens）为题，将代表理想主义的柏拉图和代表关注真实和实在世界的亚里士多德安放在一个画面中，并将历史上的众多哲人以学术探讨的形式安排为数学、语法、修辞、逻辑、几何、音乐和天文七个团体，意在调和15—16世纪天主教领域的思想和观念争论。

如果把春秋战国到汉代和与其相对应的西方希腊罗马时期做比较，可以看到，和古希腊以求知为终极关怀直接塑造了其绘画、雕塑模式不同，道德追求对中国古代绘画影响一开始是相当小的。原因不难理解，绘画是一种把握及表达对象形象之过程，当“认知”是某一种文化终极意义时，“求真”立即成为把握形象的基本要求，即它自然而然地成为绘画的目的和相应审美标准。而以道德为终极关怀，其具有终极意义的行为模式是纯化向善的意志，它可以概括为“修身”。“修身”和“认知”不同，其目的是对伦理规范的遵循而不是表达真实。道德追求的“修身”和伦理规范的结合是如此紧密，通常很难想象它会从伦理规范中剥离出来，用于把握、表达形象，即绘画和以道德为终极关怀相距甚远，甚至是不相关的。



◎ 图1-5 宋 夏圭（款）
《溪口垂钓图》
绢本水墨
23.2cm×23.8cm
美国大都会博物馆

正因为如此，只要“认知”不是某一文明的终极关怀，不仅“求真”不

构成其绘画必须遵循的基本模式，而且终极关怀对绘画及其审美范式的影响大多是间接的。这样，在考察该文化和终极关怀塑造的审美倾向时，往往必须将绘画排除在外。这在中国文明早期十分明显，如儒家伦理的审美取向可用孔子的“博文约礼”“游于艺”和“从心所欲而不逾矩”来表达。它更多地反映在中国书法精神而不是刻画形象的绘画之中。事实上，中国独特的审美范式最早是在书法而不是绘画中确立的。如果不是魏晋南北朝的来临，我们很难想象道德追求会在如何作画中直接表现出来。

三、“修身”模式的变化：“传神论”和“画山水”的起源

令人惊奇不已的是，以传神为标准的独特的绘画标准和审美范式以及山水画均是在魏晋南北朝起源的。为什么所有的这一切都源于魏晋南北朝？在中国思想史研究中，可以准确地刻画魏晋时期中国士大夫修身目标和模式经历的前所未有的巨变。我们将其称为道德价值的全盘性逆反，这是以道德为终极关怀文明当原有伦理规范不可欲时独有的道德和修身方式的变化。简而言之，中国超越视野中善是可以和外部对象分离的，当儒家所主张的道德规范在现实世界做不到时，内心之善可以和儒家伦理制度脱离，把“反规范”和“无为”作为修身的对象。这样，作为向善意志的修身就在和儒家伦理剥离、以其他目标为对象的修身过程中，有可能和其他目标相结合。其后果是使绘画和相应的审美参与其中，甚至它们在这一转化关头一度作为修身的部分目标。也就是说，魏晋南北朝全盘性道德价值逆反的发生，提供了以道德为终极关怀塑造中国绘画和审美范式颇为独特的历史机会。

在《中国现代思想的起源》一书中我和刘青峰曾讨论过东汉末年因天灾和少数民族内迁导致宇宙论儒学的衰落和大一统帝国不能建立，儒家伦理破天荒成为不可欲的。对儒家伦理全盘否定导致老庄思想成为显学。向善的意志和儒家道德伦理制度分离，把“取消伦理规范”和“无

为”作为自己的最终目标，这就是魏晋玄学。我们用道德价值的全盘性逆反来刻画汉代儒学向魏晋玄学转化的内在逻辑。显然，向善意志在同外部规范（善的外在表现）分离的过程中，“才性”和“自然”破天荒地一度成为向善意志指向对象。正是在该过程中，“修身”第一次可以用绘画作为表达的对象，这就是“传神”论和“画山水”起源的思想史机制。



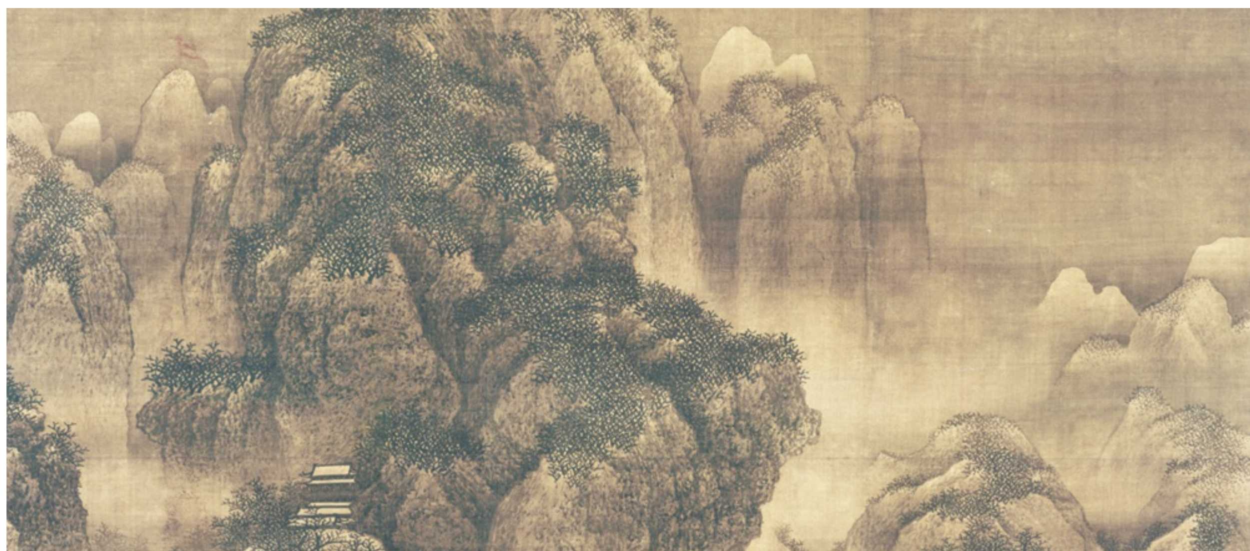
正是在中国美术学院教学及和同学、同人的讨论中，我慢慢形成了中国文化以道德为终极关怀的思想模式如何孕育其绘画审美范式之基本想法。早在汉代，儒家伦理对社会生活和艺术的全面塑造已经发生。绘画自然不能例外。但是相对于书法及其他艺术而言，宇宙论儒学和绘画

的结合只是外在的。这主要表现在绘画（人物画）的功能之上，即帝王和儒臣之画像是用于表达对儒家道德伦理的推崇。然而对艺术而言，外在的联系不能持久。到东汉时，很多人已经意识到一个人长得什么样子和他是否有道德没有什么关系。一开始那些把忠臣、孝子画得惟妙惟肖的画像当然是表达了儒家伦理和教化，但对于不认识肖像对应真人的观众，画像道德表达是无效的。这样一来，很难想象画画及一幅画本身会和追求道德价值的修身有关。虽然汉代艺术博大而恢宏，但绘画及其审美传统中却没有发生修身对其标准的塑造。道德价值和绘画的分离使汉代成为中国绘画及其审美范式形成前的阶段。这种状态一直维持到东汉灭亡、宇宙论儒学彻底解体之前。



◎ 图1-6 北宋 范宽
《雪景寒林图》
绢本设色
193.5cm×160.3cm
天津博物馆

必须强调的是，当魏晋早期道德价值的全盘逆反把向善意志从其原来指向对象（伦理规范）中剥离出来以转化到“取消规范”和“无为”过程中，存在着一个以个人的“才性”和“自然”为目标的过渡性中间阶段。它对“传神”在绘画及其审美范式的确立至关重要。其原因不难理解，一旦“才性”代替人伦作为向善意志指向对象时，如何表达一个人的“才性”便凸显出来了。和个人容貌气质有关的独特的“才性”和伦理规范不同，是可以成为绘画追求目标的，这就是“神”。在“传神”论起源过程中，既然作为“神”的最初表达意向“才性”是寄托在“无为”之上的，“无”作为道德目标迟早和任何具体形象脱离关系。这就是魏晋玄学中“神”和“形”的可分离性及逐渐分离之过程。换言之，“神”和“形”的分离，在思想史上意味着魏晋玄学对佛学的亲和，而在美术史中则是绘画审美和“形”无关的“传神”标准的形成。



◎ 图1-6-1 北宋 范宽
《雪景寒林图》（局部）

其实，“传神”作为绘画审美标准只是魏晋玄学独特的修身模式对绘画及其审美塑造的一小部分。修身作为士大夫身体力行的追求，是必须贯彻到生活的一切方面的。当追求“自然”成为纯化向善意志指向的目标时，“游山玩水”居然一度是士大夫的修身方式。对自然山水的审美意识也就在“游山玩水”的修身养性中孕育成熟了。而正是在这一时期，“画山水”如同抄录圣人言一般被赋予修身的功能。山水画从此从魏晋玄学

和早期佛学中获得了“修身”赋予它的正当性。“画山水”的观念起源了！由此可见，道德修身对绘画和中国独特审美范式的直接塑造，依赖于修身和儒家伦理的分离，并在指向“无为”这一道家价值中不断摆脱“形”，最后亲和并消化佛教。这一切只能发生在魏晋南北朝。

四、“格致”和“宋明理学”对中国画大传统的塑造

中国绘画及其审美传统作为魏晋玄学价值系统的一部分，随着魏晋玄学亲和佛学并被般若空宗压倒，必定意味着它一度是蕴含在中国式佛教之中的。但是，以道德为终极关怀的修身与佛学的修身不同，其目标是道德伦理而不是舍离此世。这样，中国绘画及其审美范式必定是随着儒学在隋唐时期中兴而形成，并在融合佛学的宋明理学中成熟的。

这里，必须注意两个问题。第一，绘画作为对形象的把握，无论“神”是如何独立于“形”，它是不可能逃避“形”的。如何在“传神”论中处理真实，是中国绘画及其审美范式形成过程中必须解决的问题。第二，当绘画成为以道德为终极关怀的修身指向的目标时，必须明确它和伦理规范的关系。对于第一问题，是“格致”成为中国绘画表达真实的基础。而第二问题的解决，其结果就是山水画成为中国画的正宗。

在绘画过程中，把握形象的追求一定和认知有关。但在不同的终极关怀中，认知所占的位置大相径庭。儒家伦理规定的认知称为“格致”。“格致”作为儒学修身八条目“格物”“致知”“正心”“意诚”“修身”“齐家”“治国”“平天下”的前两条的缩写，明确表明中国文化的认知精神和西方不同，它是以道德修身为中心并且是为“治国”“平天下”服务的。但是，我们必须意识到，将“格物”“致知”称为“格致”在宋明理学形成之前从未使用过。其连用意味着以常识外推为基础的认知在某种意义上成为道德实践的前提。《中国现代思想的起源》一书指出，只有经过魏晋南北朝常识理性成为道德伦理的基础，任何以人伦道德为目标的修身才必

须去认识世界，这就是“格致”。事实上，只有“格致”精神的成熟，把握形象的绘画在道德伦理的修身中才能真正定位。正因为如此，以“传神”为标准的中国绘画及其审美范式是在隋唐佛学的入世转向中被“格致”精神凸显的。“格致”把“传神”和体悟天道以及为道德伦理服务联系起来，往往规定画家为何作画以及如何作画。唐代和宋代“格致”的勃兴使其成为中国绘画史上最注重写真并在这方面取得辉煌成就的朝代。



◎ 图1-7 宋 佚名（传）
《松荫谈道图》（又名《三教论道图》）
纨扇设色
45cm×50cm
故宫博物院

中国绘画及其审美范式既然是被以道德为终极关怀的修身所主导的，那么它必定随着宋明理学新的修身方式之成熟到达巅峰状态。在魏

晋南北朝，“传神”和“画山水”一度是被不同于儒学的玄学和佛教修身方式所塑造，但当儒家伦理再一次成为修身目标时，道德追求的修身又怎样来处置被玄学和佛教创造出来的绘画及其审美范式呢？不少美术史研究者将老庄（玄学）视为儒学的补结构，即儒生在厌倦了为帝王服务及入世为官而想从被束缚于人伦规范中解放出来时，会以忘情于山水甚至以观山水画的“卧游”来作为修身之另一种选择。其实，这种解释是不准确的。因为宋明理学的出现，意味着儒学完全消化了佛教。理学家再也不需要魏晋玄学和佛教的修身作为其补充结构了，这就是对天理世界的冥想。其实，山水画的创作和欣赏正是在宋明理学的修身中被定位的。当山水画创作成为表达自然之理和宇宙天道的一部分时，山水画的欣赏也就成为理学家修身的“审美”形态。这不仅赋予山水画远远高于其他绘画的重要性，还使“画山水”“欣赏山水画”成为士大夫重要的生活方式。事实上，山水画成为绘画正宗和中国艺术范式的代表，和宋明理学的形成是一个同步的过程。从此以后，不仅山水画的画法、画论和宋明理学同构，其流派和盛衰都和宋明理学的展开及其命运相一致。在人类文明史上，从未有过其他文明的绘画精神如同中国的山水画那样和道德意识形态存在着如此紧密的联系。

五、中国绘画演变的内在逻辑

这一个个具体的研究只是中国思想与绘画关系网中的“结纽”。它们取得的初步成果虽然证明中国以道德为终极关怀的修身塑造了中国绘画及其审美范式的构想是正确的，但对于中国思想变迁的基本逻辑如何规定中国绘画发展的深层研究，它们刚开始，甚至连迈出第一步都算不上。该研究领域包括中国绘画及其审美范式的起源、展开和近现代转型三个部分。

第一部分是宋明理学兴起之前中国绘画及其审美。包括儒学的修身如何给出不同于西方认知的思想和行为模式，奠定了以书法为核心的审

美系统。直到魏晋南北朝，魏晋玄学与佛学将不同于儒学的修身观念注入绘画中，创造了“传神”论和“画山水”等中国特有的绘画及其审美范式。该范式一开始被包含在佛教中，在隋唐时期随着儒学的兴起被格致精神重塑，从中国式佛教中凸显出来，成为宋明理学的视觉形态。

第二部分是宋明理学的展开和中国以山水画为中心的绘画传统变迁的关系。宋明理学分为不同系，各系的修身方式是不尽相同的。既然山水画的范式和修身模式存在深层关联，宋明理学的四系必定会在视觉艺术上表现出来。山水画演变的内史是当今研究的热门，但今天人们已经感到仅从师承、门派和个人风格已不能说明其变迁逻辑。宋明理学的分系将为山水画流派和风格差异研究提供新的视角。明末程朱理学衰落，心学和气论兴起，这一切对山水画带来什么样的影响？在思想史上讲，明末清初是理学巨变的时期，中国近代传统在否定宋明理学形而上的思辨中形成。这一切又在山水画的历史中留下什么痕迹？宋明理学被清代实学取代意味着山水画精神的衰落吗？

第三部分是道德修身模式巨变和中国绘画及其审美模式的近现代形态关系的探索。长期以来，中国近代美术史和传统社会美术史研究之间存在巨大的鸿沟。中国近现代绘画和审美范式在西方冲击下形成，其变化之快、和传统断裂之深令人目瞪口呆。其实，传统和近现代之间的鸿沟是中国近现代思想和传统思想断裂的表现。在《中国现代思想的起源》一书中我们发现中国文化近现代受西方冲击和在魏晋南北朝受佛教冲击存在深层的同构性，这就是道德价值的逆反支配着对外来文化的吸收。但是，和魏晋南北朝第一次融合外来文化时期宇宙论儒学全盘逆反亲和佛教不同，第二次融合从宋明理学的价值逆反产生革命乌托邦，到革命乌托邦接受马列主义形成毛泽东思想为止，整个过程都贯穿修身模式从个体到群体、从冥想到参加革命斗争的巨变。既然中国绘画及其审美范式由修身结构规定，修身方式从传统到现代的巨变研究能否找到将近现代美术史和传统美术史联系起来的线索？这一个个有待解开之谜既令人困惑又使人心动，召唤着新一代美术史探索者。

2011年10月于北京西山书院

选自《中国思想与绘画》（一）

---

1. Augustin Berque, Les raisons du paysage.De la chine antique aux environnements de synthese[M].Paris:Hazan，1995:34-35.转引自：幽兰。景观：中国山水画与西方风景画的比较研究[J]//二十一世纪，香港：中文大学中国文化研究所，2003,（8-12），78-80.
2. 在文艺复兴中宗教画之所以达到前所未有的高度，可以归为新教中的审美范式对西方宗教绘画传统产生革命性的反作用，天主教对宗教改革的响应是拒绝信仰和理性的二元分裂，更强烈地把信仰和人的视觉形象、理性认知紧密地联系起来，形成文艺复兴后期的绘画精神.
3. 姚宁。另一种：景观——与幽兰商榷[J]//二十一世纪，香港：中文大学中国文化研究所，2004，8:122-130.

论山水画的起源与演变

金观涛 / 文

在一切历史之谜统统消解的今日，

司芬克斯仍然站立在通向中国艺术史的道路上。

企图向前的探索者首先要回答

中国山水画为何比西方风景画早了近一千年？

支配其形成的观念是什么？

关键词历史研究可以帮助我们找到

探索历史真实的道路。



一、中国艺术精神是庄学吗

山水画背后的精神是什么？自从徐复观《中国艺术精神》一书问世后，其为庄学似乎已成定论。六七年前我和一位画家朋友讨论山水画，他曾十分清晰地表达了这一看法："中国绘画史是中国文人理想之体现，无论朝代循环还是时代演进，却一以贯之地保持了老庄哲学的内在含义：隐居山林之思想。山水画史不仅是职业画家的历史，更是那些非职业画家的历史，几乎任何人皆可从事绘画。八大、渐江、龚贤等画家画得再好，有一点和一般文人画没有差别，这就是山水画的精神实为一种令中国文人能够感到身心愉悦的生活方式。山水画可理解为魏晋玄学作为表述生活态度而出现的产物。"

作为一个思想史学者，我一直对上述观点持怀疑态度。何为庄学？它是对儒学以道德为终极关怀的否定，其价值追求是摆脱形物桎梏的观赏逍遥的自我。在“无为”“逍遥”价值的笼罩下，绘画也是一种形物累赘是没有意义的。事实也是如此，春秋战国时老庄哲学从没有产生过绘画的观念。老子甚至否定说“五色令人目盲”，庄子中“解衣般礴”的寓言本意则是在强调行为的不拘形迹，也未论及绘画本体。“画山水”的观念起源于南北朝后期。从表面上看，它似乎是魏晋玄学的价值投射。然而只要把思想史和艺术史放在一起考察，就会立即发现，把山水画归为魏晋玄学之视觉表达亦是有问题的。因为严格说来，魏晋南北朝虽出现了山水诗和“画山水”的观念，但却没有形成真正的“山水画”风潮。山水画在隋唐时期成形，但也只是小范围流行。它超越人物画和花鸟画成为中国画各种题材之首则始于五代，在宋元明三朝达到极盛，而在清代走向衰落，这一过程恰好与宋明理学的形成、兴起与衰落在时间上同步。

我一直认为，虽然“画山水”的观念由魏晋玄学和佛学一起催生，但中国山水画背后的精神应该是宋明理学。长期以来，缘于思想史研究的欠缺，很多人分不清庄学和玄学；加上明朝灭亡后实学兴起，中国人的人生价值转变为求实与经世致用，这样就连清代儒者都不知“天理世界的冥想”为何物了；时至今日，宋明理学孜孜以求的天理精神被忘却了近三百年之久！将山水画的精神误以为庄学或玄学，这都是中国人告别宋明理学形而上世界的必然结果。近年来，随着复兴宋明理学思想大传统的探索，寻求中国山水画精神已成为美术学界很多学者、画家关注的目标。但是我们又如何透过“用今人思想去想象古人作画（欣赏山水画）”的迷雾，恢复历史上“画山水”和支配山水画兴起的真实观念呢？

绘画思想史研究长期面临一个方法难题，这就是观念考古与器物考古有本质的不同。支配古人去画画背后一定有某一种观念，欣赏山水画亦如此；作为物质存在形态的绘画，我们可以通过物理或化学的检测方法分析还原该作品或器物的当时形态，但创作的观念却无法重现。画家作画的观念大多随着画家的逝世而永远消失了，后人在欣赏这张山水画

时，以为自己感受到的精神，实际上大多是自己心灵的投射。如何研究历史上存在过但今日已消失的普遍观念？这一直是观念史研究的难题，直到最近随着概念史和数字人文学的兴起，这个问题才得到解决。

众所周知，任何观念的表达都离不开语言，过去盛行的普遍观念可用那个时代遗留下来的文献来揭示。当观念被历史遗忘时，其意义却保留在当时使用过的词汇中了。概念史有一句名言："历史沉淀于特定概念。"我和青峰发现，这句话可以进一步清晰地表述为"历史沉淀于特定关键词"，即过去的普遍观念存在于表达该观念的关键词的历史语义之中。换言之，词汇的历史语义如同DNA一样，保存着历史上已消逝观念的信息。我和青峰在近二十年的研究中发展出一套关键词历史语义统计分析方法，以揭示历史上存在过的普遍观念。我意识到，该方法可以成熟地运用到美术史研究中去，把支配山水画传统形成的真实观念还原出来。



◎ 图2-1 北齐 杨子华（传）
《校书图》
绢本设色
29.3cm×122.7cm
美国波士顿美术馆

二、"山水画"起源的观念史图像

2010年，赵超考上我的博士研究生，并决定以研究"画山水"观念的起源作为博士论文的选题，其核心是考证宗炳的《画山水序》。《画山水序》是画论的经典，它无可辩驳地证明画山水观念起源于魏晋南北

朝，中国人是先有画山水的观念，才有山水画。但是，是何种普遍观念（儒学、玄学、佛学还是其他观念）促使宗炳写出《画山水序》？这却是一个不好回答的问题。由于清儒没有考据过《画山水序》，20世纪对其做详细研究的虽不乏其人，但该文的意义却一直不明，其背后隐藏的思想观念更是深奥莫测。

困难在于文中很多词汇今日的意义已和作者写该文时全然不同。就拿“山水”二字来说，春秋战国时的原始意义为“山之水”，到后来成为自然界之代名词，甚至有形而上的含义。今日中文里的每一个词犹如一数千年沉淀物组成的地层，研究者只有精确地找到该词历史语义的时代定位，才能知道文本中一个个词的准确意义，最后还原出文本的思想结构。虽然词义的历史训诂疏证一直是中国人文学者最著名亦是最有价值的研究，但一个词的历史语义考辨犹如迷宫一样，往往会花费研究者一生的时间。赵超是一位画家，挑战之大可以想见。但是我又意识到，赵超有传统学者没有的两大优势：一是计算机数据库的存在；二是成熟的关键词统计分析方法。

经过近三年的苦功，赵超的研究取得了重要成果。他发现宗炳《画山水序》中的支配观念并非单纯的魏晋玄学，而是玄学对大乘佛学的吸收，“画山水”观念则是佛学的冥想修身与玄学“游山水”修身结合之产物。举一个典型的例子，《画山水序》开篇的名句“圣人含道映物，贤者澄怀味像”中，人们通常以为“圣人”是孔孟或老庄，这被认为是宗炳在玄学架构下谈画山水的明证。而历史语义的分析证明：在魏晋的僧侣集团的文献中，“圣人”专门用来特指佛，而不是用来指代儒家或道家的圣人，这在居士以及亲和佛教的知识精英中同样也是惯例。一旦解出该句，《画山水序》中一直意义不明的“以神法道”顿时清楚了。“以神法道”是宗炳极特殊的用法，在古籍文献数据库中的检索证明历史上并无第二人使用。那它又是什么意思呢？其中的“神”是佛学中“精神主体”之义；而在宗炳之前的典籍中“法道”只有《老子》《管子》用过，但《老子》之“法道”并非人“法道”，而是天“法道”[注]，《管子》的“法道”之义

为“法家之道”。[注]既然“神”是佛学中“精神主体”之义，据此，宗炳的“以神法道”就明确指的是佛教修身（或佛的修身）。

通过逐字逐句的语义考证分析，赵超将《画山水序》一文表达的逻辑归纳为：从“圣人（佛）体悟和实行道（修身）有价值”推之“贤者体悟道及游山水（修身）有价值”，再推之“贤者换一种方式（观想和画山水）体悟道及游山水也有价值”，最后得到的结论是“画山水和观画中山水有价值”。[注]如果不是历史语义的统计分析，宗炳为什么要去“画山水”是搞不清楚的。当赵超完成宗炳的《画山水序》解读后，我曾这样评价：“你是中国大陆第一个用历史语义学完成古代画论文本分析的博士生。”

坚冰既然已经打破，接下来的工作也就比较顺利地展开了。计峰是我2011年招收的博士生，他决定直接剖析促使“山水画”兴起背后的普遍观念，他选择宋代郭熙的《林泉高致》和韩拙的《山水纯全集》作为考证和注疏的对象。因郭熙曾经当过道士，所以长期以来，《林泉高致》一直是山水画精神属道家的最强大证据。粗读该文会不由自主地认为：士大夫向往林泉而画山水，欣赏山水画不正是表达了隐居山林的逍遥吗？然而正如《画山水序》不可以望文生义而必须放到历史语义学支配下的文本分析中去理解那样，计峰的解读也证明《林泉高致》的思想既不是道家亦非魏晋玄学，而是北宋理学式独特的修身态度。

计锋发现，《林泉高致》一开始就指出，对保全生命的高洁和林泉向往必须处于两大基本限定之中：一是常识合理精神中人之常情“不求离世”；二是不能违背君臣父子之忠孝节义。一旦魏晋风度中的林泉精神被纳入这两个限定，作为追求玄冥之境的艺术精神就再也不是魏晋玄学，而是宋明理学了。计锋在《林泉高致》中又进一步找到了程朱理学“进退辞受”和“冥想天理”的修身渴望。而这种道德修身的观念正是画山水画和观山水画的意义所在。在程朱理学之前，士大夫价值人生只有两种选择。一是入仕“治国平天下”；二是退隐山林宴饮消日。而程朱理

学则开启了第三种态度，这就是被朱熹在《近思录》里概括为“出处”的进退辞受之理。即儒者如不入仕，亦不必退隐山林、遁入老庄或空门，而仍可以坚持忠孝节义，半天静坐、半天读书，在民间教化天下。这第三种态度作为宋明理学独特的修身方法就是去“冥想天理”：一方面它不同于魏晋名士游山玩水，当然也有别于佛学对“空”的思辨；另一方面也可以说兼两者而共有之，这正是文人观山水画时在主敬的心态下“卧游”的真正本质。[注]虽然《林泉高致》时间早于《近思录》，但二者的一致正说明山水画传统形成与程朱理学的兴起有共同的时代使命和价值诉求。



◎ 图2-2 隋 展子虔
《游春图》
绢本设色
43cm×80.5cm
故宫博物院

如果说《林泉高致》表达了宋儒为何特别注重山水画，《山水纯全集》则把山水上推至形而上的宇宙，是“天理”的表现。《山水纯全集》中《论山》《论水》《论林木》《论石》《论云霞、烟霭、岚光、风雨、雪雾》《论人物、桥、关城、寺观、山居、舟船、四时之景》《论

用笔墨格法气韵之病》《论观画别识》《论古今学者》《论上古之画过与不及》，几乎是把整个绘画对象和作画过程放到“理”的世界以及应如何去实现“理”来讨论。计锋将理论结构归纳为表2-1。

程朱理学的宇宙观在此表现得淋漓尽致。

三、山水画形成的两个阶段

由此可见，山水画精神传统的形成明显可分成两个阶段。第一个阶段可概括为用佛学之“观想”来表达魏晋玄学崇尚自然的“游山玩水”式修身。

表2-1

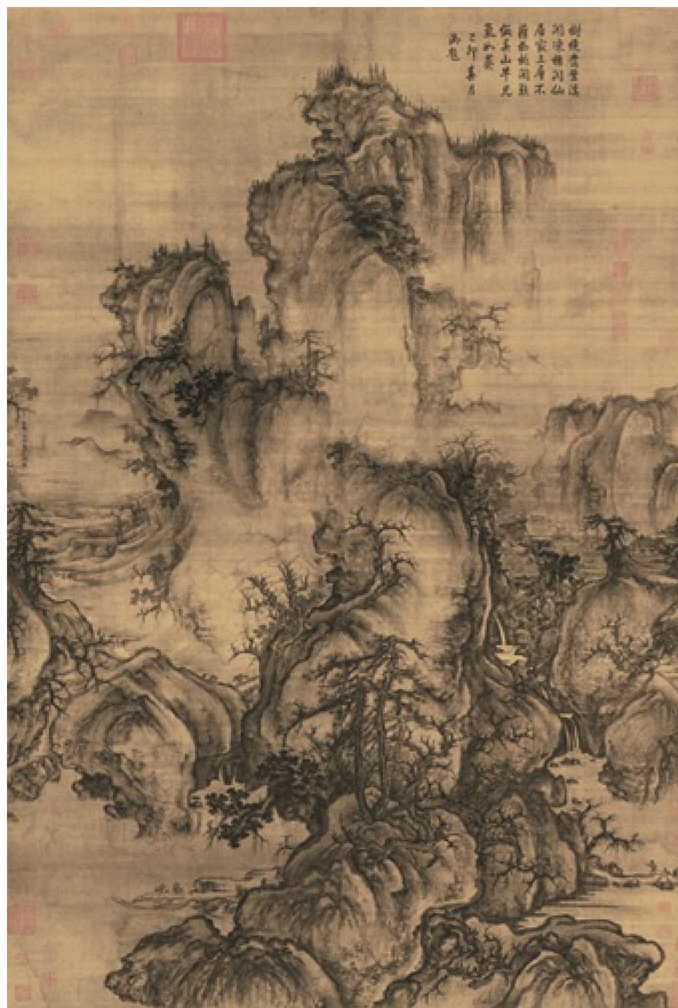


我曾指出，魏晋玄学作为宇宙论儒学的逆反，是把老庄思想的五个方面即“无为”“自然”“反规范”“养身”“情意我”作为价值追求目标和修身内容所导致的结果。如果山水作为天道的“自然”体现，必定“以形媚道”，那么游山玩水也就可以成为体悟天道的修身方式。但如果没有佛学的传入带来“观想”修行的方式，游山玩水修身的意义是不可能转化为“画山水”和“观山水画”的。游山玩水的记录只会是以山水诗、咏物的歌赋一般，成为魏晋文学艺术精神的一部分。

佛学和魏晋玄学修身最大的不同在于注重“冥想”。宗炳创造的非凡之处在于想到用山水画代替实际山水，用观山水画引起的畅神来修身，这无疑是把佛学“观想修身”的模式创造性地引进魏晋玄学。从佛学的视角来看，世界即精神主体的建构，因此在价值层面，山水画和实际山水没有本质的区别，观山水画和主体观想山水及游山玩水也没有本质的区别。那么当老之将至，无法通过游山水修身时就可以用观或画山水修身，这正是宗炳在《画山水序》中要表达的观念。由此可以理解，为何画山水观念只能出现在南北朝而不可能更早。其产生必须基于魏晋玄学和佛学的结合，仅仅是玄学或佛学中之一都不足以孕育画山水的观念。

正因为如此，在南北朝后期，我们看到般若学和常识理性及中国艺术精神的对立，随着玄冥之境、林泉精神（游山玩水修身）和心性论佛学的分离，画山水观念不可能转化为士大夫的实践，所以真正的山水画当然也不可能出现。

虽然画山水观念由林泉精神和佛学的观想组合而成，但它转化为实践并形成普遍的山水画潮流则需要有一种价值系统的包容，同时还要成为该价值系统的要素。我们知道唯有程朱理学做到了这一点：程朱理学是以常识合理精神为基础，吸收了佛学冥想的修身方法，建立了一个“关系之有物质之无”的天理世界；这个“天理世界”是万物化生和道德伦常的本原；于是修身的第一步就是去“冥想天理”，具体地说，就是用常识体悟天地万物之形成，也是道德主体“畅神”在“理”的世界。将这一修身方式投射到绘画上，就是画山水和观山水画。因为山水是常识所能想象的宇宙，也是包含人伦世界的宇宙，所以画山水既是展现“理”的世界，也是认识“理”的世界，更是“正人伦”和纯化向善的道德意志的途径。而观山水画则是个体在天理世界“畅神”，是观想图像修身的表现。对士大夫来讲，没有什么比山水画更能代表自然之理本身了，山水画的重要性顿时显现出来。



◎ 图2-3 北宋 郭熙
《早春图》
绢本设色
158.3cm×108.1cm
台北故宫博物院

正因为如此，我把山水画背后的精神定为宋明理学，并认定山水画传统的形成和宋明理学发展同步。换言之，仅仅有第一阶段“画山水”观念的出现并不意味着山水画传统形成，山水画传统的形成有赖于另一个阶段，这就是随着心性论儒学消化佛学形成理学。这也是为什么是在唐代后期，山水画才从人物画和花鸟画中分离出来，成为最能体现和承载中国艺术精神的画种。这一过程必定要和程朱理学融合佛教取代唐代心性论儒学同步才能成立。

要找到第二阶段发生的证据，必须去剖析《林泉高致》之前的画论。计锋在荆浩《笔法记》中看到该过程的部分痕迹。荆浩生于唐朝末年大中四至十年（850—856），卒于五代后唐（923—936）。长期以来，《笔法记》被认为是谈绘画技巧的著作，但是只要改变关注问题的角度，立即就可以看到原来研究者视而不见但却是更本质的东西，该画论蕴含的哲学义理之深令人吃惊。

《笔法记》的基础是讨论何为“真”，我们知道佛学视世界为主体建构，故“空”为“真”。但《笔法记》反了过来，从“不空”来讨论“真”，它十分形象地刻画理学，并将其从佛学中分离出来。值得注意的是，《笔法记》是在讨论山水画时涉及“真”的，与传神论绘画传统中谈“似”不同。它劈头直问：“何以为似，何以为真？”并借助于老叟的回答一针见血地指出：“似者，得其形遗其气；真者，气质俱盛。凡气传于华遗于象，象之死也。”这里用“气”和“形”俱盛作为“真”，它立即使我们想起程朱理学把世界的形成视为用“气”实现“理”的过程。我们知道，张载的气论是宋明理学的先驱。在画论发展史上，我们确实看到了和程朱理学建构同步的过程。



◎ 图2-3-1 北宋 郭熙
《早春图》（局部）

程朱理学如何形成一直缺乏清晰的思想史勾画，我们只知道它是三条线综合而成的。一是气论作为道德哲学的一部分；二是唐儒从心性论出发对道统的追寻；三是常识理性消化《周易》形成了常识的宇宙观。在荆浩的《笔法记》中，我们除了看到“气论”，同样看到道统梳理的痕迹。荆浩在历代山水画的判定中，以水墨山水一系为最高道统。至于第三条线还有待于唐代绘画观念变迁的进一步研究。我认为随着思想史对程朱理学形成过程的清晰化，山水画传统形成的全部细节都会呈现出来。

四、山水画与宋明理学展开的同构性

一旦理解山水画是宋明理学的视觉形态，山水画发展史上一些长期得不到解决的问题就迎刃而解了。第一个问题是元代山水画的定位。如果说宋代山水画充分表现了荆浩《笔法记》中“气质俱盛”之“真”，元代的山水画则开启了“平远”的新方向。为什么会形成这一新方向？这一直对山水画的林泉精神说构成巨大的挑战。我们可以设想，如果观山水画仅仅是一种冥想式的“卧游”，那么较宋代逼真的山水画而言，倪瓒式的以“平远”为特点的山水画显然没有什么味道，但为什么元代理学家更喜欢倪瓒式的山水画呢？事实上这正好说明仅仅用林泉向往概括山水画精神的不准确性。



◎ 图2-4 东晋 顾恺之（宋摹）
《洛神赋图》（局部）
绢本设色
27.1cm×572.8cm
故宫博物院

“山水”作为宋明理学自然之理的视觉表现，观画主要是“冥想天理”的修身，其实“卧游”只是其一种体验而已，更为高级的修身是去冥想那个没有气只有理的天理世界。在程朱理学中，欲望属于气，去除过分的欲望是修身的重要方法，它是通过冥想没有气只有理的天理世界实现的。表达该过程时，“气质俱盛”之山水画远不如“平远”的山水画合适。我们可以设想一下，在“气质俱盛”的山水画中，去除过度的“气”（即消减对形象肖似的追求，而强化虚静悠远的境界），这不正是元画兴起的写照吗？元代恰恰是程朱理学成为官学、其修身观念大普及的朝代，在山水画新风格形成的背后，正是程朱理学修身方式之完整呈现。

第二个问题是明代“文人画”说法的出现、“士夫画”和“士人画”广泛

使用以及山水画被分成南北宗。“文人画”这个词是董其昌第一次使用的，把山水画分为南北宗亦源于董其昌。这两件事的怪异之处在于：其明显不合逻辑但对后世影响极大。其实，画山水和观山水画的主体历来是文人，山水画本来就是文人画，那么明代强调不同于职业画家的“文人画”“士夫画”及“士人画”又是什么意思呢？南北分宗基于禅宗在唐代以“南顿北渐”分为两派的史实，董其昌也把山水画的传统上溯到唐代，并依据画法分成以精工细密为特点的北派与反该传统的南派。许多研究者早就指出，唐代山水画传统根本没有形成，董其昌的分宗分派是一种虚构，没有历史意义，然而问题的本质是董其昌在“文人画”和“南北宗论”命题下究竟想说什么，为什么这些本没有意义的讲法会影响如此深远。



观念史研究着重区分当事者自己讲什么以及当事者实际所指的是什么，考察其在时代思潮中的普遍定位。阳明心学的修身方式与禅宗相近，虽然王阳明生前因被程朱理学家指为“空虚近禅”而对学术有种种申明，但门人后学中依然有许多亲和禅学。董其昌生活在阳明心学大盛的时代，他虽时时用禅宗语言讲山水画，但真正构成其心灵和人生价值归宿的还是他在盛年之时折服的阳明心学，禅宗只是他修身活动中的取资对象而已。事实上，阳明心学的兴起不仅是对数百年来占压倒性优势的程朱理学地位的巨大挑战，还是宋明理学不同派系的正式呈现。它开启

了中国道德意识形态争论，并第一次表明儒家意识形态中不同派系存在的合理性。从思想观念的视角来看，在明代“文人画”的出现和山水画被分成南北宗等事件的背后，正是宋明理学分系意识的呈现。

如上所述，山水画既然是程朱理学的视觉（宇宙）图像，那么从宋代到明代山水画的构图和画法就必须严格地符合“理”。这一点是今日山水画家很难相信的。而正是从董其昌开始，我们看到山水画中严格的构图和画法被颠覆。当山水被等同于“天道”与“自然之理”的呈现时，董其昌的这种颠覆不仅需要勇气，而且要有道德的正当性，否则它不会被士大夫所接受。颠覆的正当性只能出自心学。程朱理学主张“性即理”，“理”是外来不变的秩序，认识“理”就是“格物”渐进之过程。陆王心学主张“心即理”，“理”是“心”的投射，认识“理”为致良知，良知涌现如禅宗顿悟。当“理”来自“心”时，山水画法中的物象特质和严格规范就不再具有意义，山水的形态和画法就可以从心所欲。董其昌借南北分宗表达的正是心学修身和程朱理学的不同。换言之，从社会影响来看，明中期后宋明理学分系的明确化投射到山水画上产生了南北宗论，故“南北宗”不必是山水画历史中真实的存在，而是对有别于程朱理学另一种修身方法（也是另一种画山水方法）的承认。由此随心所欲的文人画亦就从泛泛的士大夫的山水画中凸显出来，而具有明确的新的指涉对象了。这也正是“文人画”“士夫画”和“士人画”等关键词出现和广泛使用的原因。

第三个问题是山水画传统为什么在明清之际发生巨变。明清之际中国山水画形态和风格突然变化是不争的事实，美术学者的分歧仅在于如何描述和评价这种变化。一些人认为，明代以后山水画境界再也没有宋元以来那种不断探索的精神，开始学院化了，故可称其为山水画精神之死亡。但是从艺术表现形式来看，无论是怪异画家辈出还是新风格之创造，又没有一个时代能超过明清之际，故亦有人则将这一时期视为山水画之新生。更重要的是，这种转变似乎预言了中国近现代即将到来。山水画的这种变化与近代的关系是如此复杂，让美术史家连把握变化方向

都碰到困难，更何况讨论其原因了。



◎ 图2-5 五代 董源（传）
《夏景山口待渡图》
绢本设色
50cm×320cm
辽宁省博物馆

其实，山水画传统的巨变是由宋明理学解体引起的。既然冥想形而上的天理世界是山水画的精神，那么只要宋明理学的天理境界被破除，原有形态的山水画就会立即失去作为儒学修身方式的意义。这必定对山水画发生前所未有的大冲击。这时“山水”仍代表自然之理吗？没有天理境界的自然之理又是什么样的呢？如果画山水仍是修身的一部分，没有形而上的天理世界之修身又应如何去作画呢？换言之，在这新的道德世界中，画山水和欣赏山水画和原来又有什么不同？显然，回答这些问题，必须先理解明末清初宋明理学解体的原因，再分析它失去天理世界后会趋向何种新观念系统。

思想史研究已明确揭示出，宋明理学在明清之际发生巨变的原因，这就是明朝灭亡，少数民族入主中原建立清朝对儒学的冲击。由于宋明理学必须为亡天下负责，反思宋明理学一度成为明末清初最普遍的社会思潮，这使得宋明理学“无事袖手谈心性，临危一死报君王”、事功能力不足的缺点充分暴露。知识分子普遍意识到，静坐冥想形而上天理世界的修身是儒生事功能力薄弱的原因。所以在明末清初宋明理学的形而上天理世界与冥想式修身方式就被抛弃了。虽然清朝在制度上仍把程朱理学当作官方意识形态，但在民间实学兴起，天理世界的冥想从此也就失去了不断探索的思辨精神。就这样表达天理世界的山水画境界当然也就停滞不前，甚至不可抗拒地衰落了。为了研究山水画失去境界层面探索后会变成何种形态，我们就必须去剖析在非官方的民间思潮中宋明理学

解体后的修身方式。

宋明理学的解体可以概括为在其义理思辨中抽掉形而上的天理世界。它有解构和体系重构两种发展方向。儒家道德意识形态理论体系的重构是气论的形成，气论主张理在气中，即没有“气”的“理”并不存在。可以想见，这时宋画的“气质俱盛为真”变成“唯有气才是真的”。随着对“气”的个人理解不同，不仅画山水的方法不同，寄生在“气”中的“理”的世界也成为流变的。而且原来除去“气”来逼近纯粹“理”的修身变得毫无意义，这时元画中趋向“平远”的意境必定在山水画传统中日益消失。对景写生和各式各样新的画法和画论兴起了。

宋明理学的解构方向对自然之视觉表达又有什么影响呢？解构是指其修身方式的碎片化。这时山水作为统一自然之理并不比各种部分的自然之理重要，我们将再次看到中国画中花鸟和山水的并重。我和青峰在《中国思想史十讲》第六讲中指出，在程朱理学中抽去形而上的天理境界，其修身方法分解成类似科学主义的格致、经典考证和以礼代理及经世致用。所有的这一切都会投射到山水画和花鸟画中，无论是“文人画”的实用化，还是花鸟画的器物化，背后都能看到统一自然之理变成不同的碎片，一切都变得实在但是渺小和琐碎。总之，宋明理学向清代实学转化的轨迹和过程规定了形形色色的新修身方式，它们对自然和“理”的新认识造就了中国画的新形态。这一切导致中国画的多元化，预示了其近现代变迁的方向。必须强调的是，本来形而上的天理世界是“观想”和“游山玩水”这两个不兼容要素结合的前提，也是欣赏山水画的观念本质。当形而上的天理世界被抛弃时，“观想”与“游山玩水”也就无法再互相整合，分别转化为审美过程中“反思”和“参与”两种不同的意识，开启了现代中国人在观画过程中审美精神的源头。

由此可见，思想史展现出一种史无前例的新可能性，这就是利用宋明理学向清代实学转化的罗盘来绘制可以揭示山水、花鸟和人物画风格变化的历史地图。思想史和美术史在这里水乳交融，以至于研究者缺失

两者中的任何一方都使得对真实过程的把握变得不完整。

五、笔墨和书法的本质与指向

综上所述，一旦认识到山水画背后的精神是宋明理学，是宋明理学对天理世界冥想之视觉形态，对现代人来说山水画审美中一直搞不清楚的笔墨问题就变得可理解了。何为笔墨？山水画家童中焘先生曾列举“笔墨”的十多种含义，分别是笔和墨、作品、画迹、用笔与用墨、技法、结构、法度、规范、表现力、风格、气韵、画风，等等。(注)根据该定义，笔墨是山水画的一切，不了解笔墨就看不懂山水画。但是对于不熟悉中国山水画传统的人而言，笔墨是讲不清楚甚至是神秘莫测的东西。众所周知，山水画的风景、山川构图和气势一直给西方人强烈的印象，完全不了解中国文化及山水画精神也不妨碍他们欣赏和热衷于收藏山水画。但笔墨却不是这样。没有画过山水画，特别是没有长期沉浸在山水画传统中的人，根本无法理解笔墨的意义。正因为笔墨是中西之间不可沟通的要素，甚至连一些著名画家都主张“笔墨等于零”，认为它是山水画现代转型要抛弃的东西。



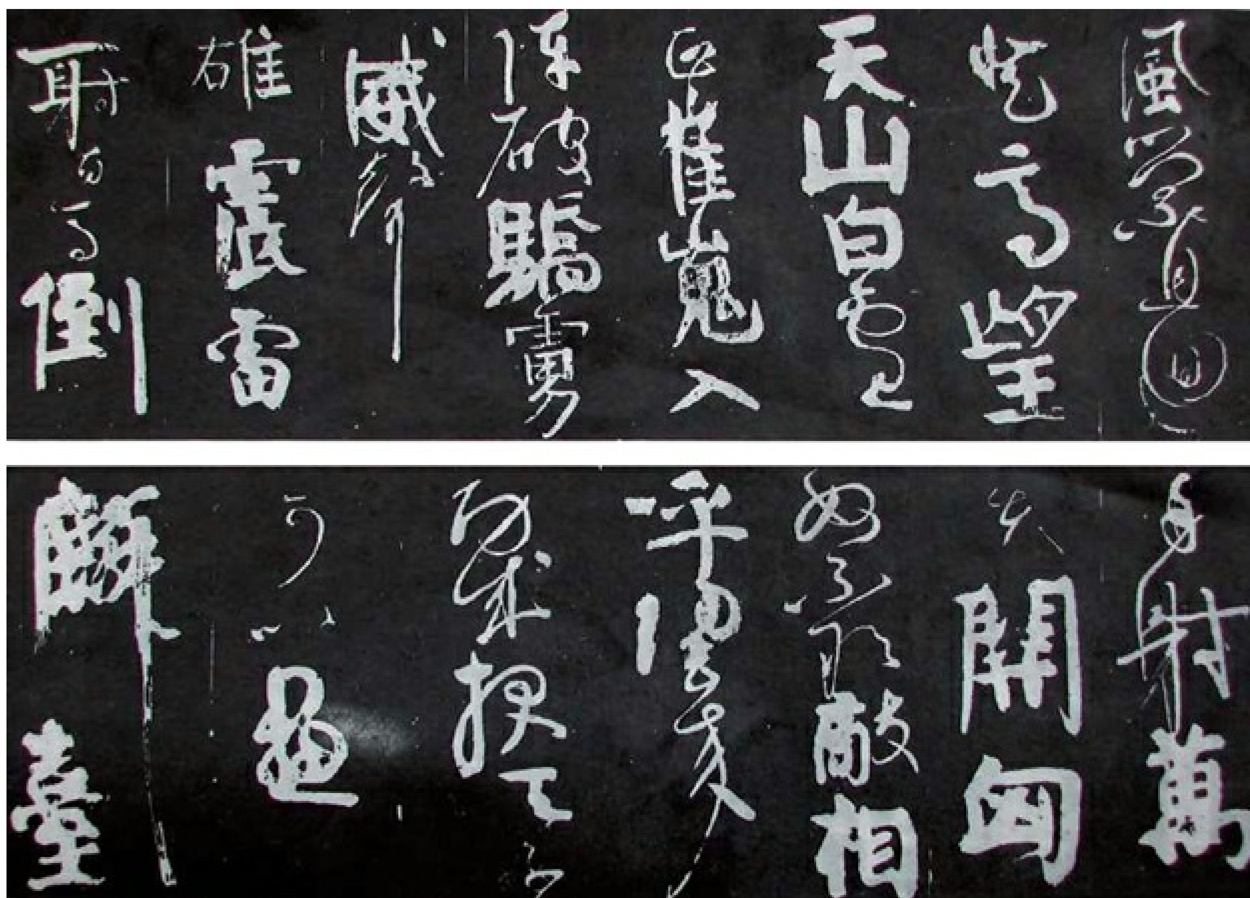
◎ 图2-6 明 董其昌
《葑泾仿古图》
纸本水墨
79.72cm×30.25cm
台北故宫博物院



◎ 图2-7 宋 佚名
《江天春色图页》
绢本设色
26.4cm×20.5cm
上海博物馆

到底应怎样看待传统山水画中的笔墨？这首先要准确地定义笔墨精神，理解为何在山水画审美中存在笔墨这种中西不可沟通的要素。在宋明理学中（主要是程朱理学），天理作为想象的道德世界，由等级秩序和向善的意志组成，其冥想必定包含两种过程，一是认识天理（宇宙之

等级秩序），这属于求知；二是纯化向善意志，这属于道德体验。这样观（画）山水画的审美也必定是由两种不同要素构成：一种是观（画）山水画过程中的认知，它包括自然秩序和天理的图像想象，以及与此相关的价值行为，如主体在山水中“卧游”以及自然界的“去气质化”等体验；另一种是感性的道德体验，道德是向善的意志指向规范，对规范的了解必须靠认知，但纯化向善的意志却和认知无关，而是道德活动记忆的复活，也就是在书写用笔的过程中实践德性自律，如“心正则笔正”。我把前者称为知识性审美，后者称为道德性审美。绘画作为视觉艺术，知识性审美是各种文化共同的。而由于各文化终极价值、德性养成与实现方面存在根本性的差异，所以道德性审美是难以相通的。正因为如此，虽然山水画中包含的如山水的形势等知识性审美与西方绘画并无二致，是所有文化的人都能欣赏的。但是，“观想”“卧游”以及“除气的冥想”是中国文化独特的审美。笔墨之所以不能中西沟通，也是因为它属于道德性审美，是观（画）山水画时所激起的道德体验。我称之为“书法精神”。我为什么要把观（画）山水画过程中的道德审美视为书法精神？这不仅是因为观画者在欣赏笔墨时有与书法类似的标准，更重要的是，在山水画传统形成之前，书法已经是中国绘画精神不可分离的组成部分，并且山水画发展为中国画的代表，书法也起了关键作用。在某种意义上讲，如果没有书法精神，画山水观念是不会转化为士大夫的普遍实践，出现真正山水画的。为什么这样讲呢？直接的证据是，就在宗炳写《画山水序》后，出现了对山水画起源极重要的另一篇画论，这就是王微的《叙画》。赵超的考证发现，《叙画》的论题之一就是论述可以用写书法的精神作画，论证画具有与书法同样的正当性和重要性。我们知道，书法是通过抄写经典的方式成为士人德性修养的途径，早在魏晋南北朝以前已确定了正当性，而山水画的正当性却是在唐代建立的。把画山水视作包含书法的价值行为，士大夫在书法中接受的正当性就自然地移至山水画了。



◎ 图2-8 唐 颜真卿（传）
《送裴将军诗帖》（局部）
190cm×43cm
浙江省博物馆

既然书法精神主要是道德性审美，那么支配其形成的主要（道德）观念又是什么？我曾在有关文章中指出，书法精神和儒学（修身的道德要求）的关系也许比绘画更为直接。书法作为写字行为结果之审美价值的呈现，起源于对书写的记忆和想象。任何一个字的写法都是固定的，其书写过程与日常道德生活中去履行道德规范在行为和心理机制上是相同的。儒生士夫在入学之初的练字和日课过程中，都是以儒家经典和圣贤著作为书写内容，对于毛笔、笔线、笔法、字形、结体和书写效果的掌控，本质是都是一种心智的锻炼，而当笔墨效果和书写风格的评判是以道德标准为依据，书写即变成了纯化道德意志的行为。而这一切对于有书写经验的人来说，都会在欣赏书法时激活。人在道德规范中寻找自

由犹如在书写中表达自己的个性，修身这一道德要求直接决定了书法艺术的风格。正因为如此，我曾指出：“儒家伦理的审美取向可用孔子的‘博文约礼’‘游于艺’和‘从心所欲不逾矩’来表达，它更多地反映在中国书法精神而不是刻画形象的绘画之中。事实上，中国独特的审美范式最早就是在书法而不是绘画中确立的。”[注]通过笔墨植入画山水中的新正当性，就是唐代心性论儒学以“正心诚意”的道德价值为主要内容。所以，山水画为何在唐代才开始流行，山水画家作画为何像书法家一样追求纵情挥洒的原因，也就得到了清楚的解释。

现在我们可以把从“画山水”观念出现到“山水画”传统形成并成为中国画代表的全过程勾画出来了——唐朝是在佛学“大我”的激励下，心性论儒学勃兴成为官方意识形态的时代，与心性论儒学相联系的道德修养方法与规范直接塑造了中国书法精神；把书法的正当性植入绘画，实际上是把儒家道德（特别是心性论）作为绘画背后的观念；山水画在唐代开始流行的背后，原来是画山水观念和心性论儒学的结合！换言之，山水画从花鸟画和人物画中凸显出来之前，儒学已成为其背后支配性的观念，无非是它被包含在笔墨中而已。现在我们知道，为何《笔法记》是山水画从花鸟画和人物画中凸现出来成为中国画代表的关键性文献。因为笔法作为表达“气”的手段，从来就是代表儒学修身的，用“气”求真亦就同佛学空无的世界划清了界限。《笔法记》记录的正是蕴含在笔法中的儒学修身是如何被纳入天理世界的过程。天理世界形成并和佛教划清界限，这在哲学上恰恰是程朱理学的形成，在视觉上则是山水画的凸显。画山水观念因书法注入变为山水画，用笔法去表达天理使得山水画从花鸟画和人物画中凸现出来。

这一切表明：不仅山水画史与宋明理学形成及展开亦步亦趋，而且整个中国艺术史都是思想史的一部分。在中国古代历史文献中，保留下来的画论字数虽少且文字简骸，但它们却如巨大的石像屹立在中国艺术发展的道路上。唯有历史语义分析，才能揭示出这些文字可以告诉我们什么，使探索者能去寻找那已迷失在今日欲望想象中的历史真实之路。

2013年1月写于海南三亚西山渡，

2月初定稿于香港

---

1. 王弼。老子道德经注[M]//诸子集成，第3册。长沙：岳麓书社，1996：11.
2. 刘向。管子校正[M]//诸子集成，第6册。长沙：岳麓书社，1996：106.
3. 赵超。画山水观念的起源[M]// 金观涛，毛建波。中国思想与绘画教学和研究，第1册。杭州：中国美术学院出版社，2012.
4. 计锋。从“写生”的由来看山水画的起源与演变[J].二十一世纪，香港：中文大学中国文化研究所，2012，12（134）.
5. 童中焘。“笔墨”与“中国水墨画”[J].新美术，2008（1）:2-11.
6. 金观涛。中国画起源及其演变的思想史探索[M]//金观涛，毛建波。中国思想与绘画教学和研究，第1册。杭州：中国美术学院出版社，2012.

贰问 山水画是何时、又是如何兴起的？

历史的序言——“游山水”与山水画的起源

赵超 / 文

景观绘画并不是所有四个轴心文明都具备的画种，

仅有两希文明的欧洲与中国文明才有。

欧洲是风景画，

与视觉真实相关，起源在文艺复兴时期。

中国是山水画，是观念性的绘画，

与视觉真实无关，起源在魏晋时期。

种种特点与差异都使山水画显得十分特别。

中国为什么有山水画？

要解答这个问题，

我们先要搞清楚中国人为什么要“画山水”。

中国山水画的起源特点是“画山水”观念在前，

山水画形成在后。

要回答中国人为什么要“画山水”，

我们先要搞清楚促成“画山水”的重要原因“游山水”。

为什么中国人要“游山水”？

这篇文章正是从思想史的角度出发，

勾勒出从中国人“游山水”一直到山水画的起源的历史真实。



一、“游山水”

过山入南康境，树木渐多，山花遍地，杜鹃尤盛开，景色绝异山北。将近海会寺时，万松青青，微风已作松涛。松山五老峰峥嵘高矗，气象浑穆伟大。一个下午的枯寂干热的心境，到此都扫尽了。㊟

1928年4月，最不喜欢游山水，身在北京九年都没有游过长城的胡适先生，在朋友的裹挟之下去游了一趟庐山。㊟不仅看到了康有为先生游庐山存下的手迹，考证了一大堆古迹，还对风景做了如上描述。此小段不看最后一句，还以为是优美的古文游记。在现代中国，反传统的新文化运动的领军人物胡适与传统之士康有为，在“游山水”这个中国文化

传统上并没有什么不同。由此可以看得出来，游山水行为已经是中国文化基因的一部分了。

现代中国人对游山水是比较麻木的，每个中国人几乎都喜欢游山玩水，但游山水背后的意义并不是每个人都知道。游山水行为，对于除了樵夫和渔父这种边缘职业之外的任何一个古代社会的人而言，是一个不必要且危险的行为。法国当代汉学家幽兰（Yolaine Escande）指出，欧洲传统对“没有文明”的自然山川是持敬畏疏远的态度，“直至十七世纪末，欧洲人才开始喜欢山”。[注]而登山的行为本身在近代西方人科学探险之前就是没有意义的。直到1336年，早期文艺复兴三杰之一的意大利文学巨匠、被誉为“人文主义之父”的彼特拉克（Francesco Petrarac,1304—1374）与同行登上旺度山（Mont Ventoux，海拔1909米）山顶时，就感到这种登山游赏行为是有悖神的意旨的，这使他感到道德上的愧疚。[注]在欧洲的文化传统中，特别是中世纪的思想传统中，城市才是文明之所，而自然荒野则是险恶的蛮荒之地。所以游山水在古代欧洲是不可能出现的，正如幽兰所说，欧洲人要到17世纪末才开始喜欢游山水。中国文化则不然，中国人在四世纪就开始游山水了。可以说中国人“引领了世界游山水的潮流”。

在中国历史上，从魏晋时代开始出现了一个著名的文化现象：士阶层集体亲近自然，颐情山水。这个现象在之前的汉代、先秦是不存在的。人们最熟知的游山水史实，莫过于《兰亭集序》里记载的士大夫雅集游玩于会稽山水的空前盛况。然而，这只是魏晋士夫游山水行为的一小部分。在魏晋，士阶层的游山水的频率非常高，形式也比较多样。从游山水的方式来说，有两种：独游和群游。“独游”与“群游”都始于竹林七贤。“独游”，指的是一个单独的名士自发地游山水，也可以有仆人或非名士等协从人员。嵇康和阮籍都有独游的历史记载。“群游”指的是超过两个名士因为共同对自然的喜好或因清谈而集会游览的行为。兰亭雅集是典型的群游，群游最具代表性的史料是“竹林之游”“金谷宴集”“洛水雅集”“兰亭雅集”，以及慧远僧徒集团“白莲社”游庐山。“竹林”在魏晋

之交，“金谷”和“洛水”集会在西晋，“兰亭”与“游庐山”则是东晋的事情了。

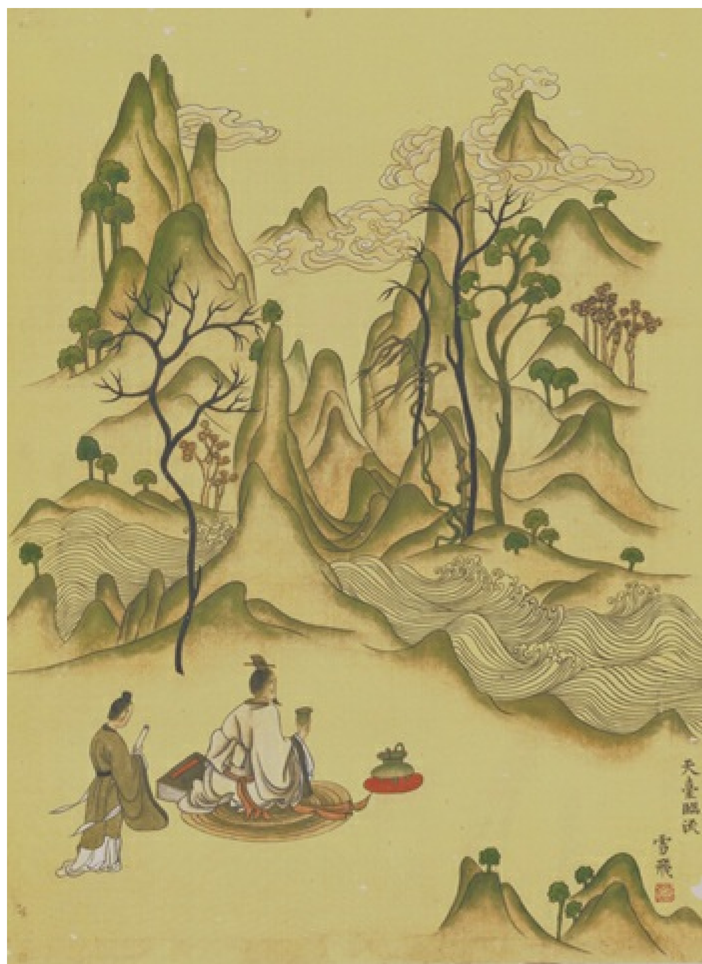


◎ 图3-1 白雪飞
《魏武观涛》
绢本设色
77.5cm×202cm
2013年

中国古代游山水行为的开端存在着两种模式，我把它称为游山水的“双模式”。游山水的“双模式”是指士夫游山水有偏向文学型和偏向哲学型的两种模式。偏文模式的游山水行为通常是“游山水+赋诗咏怀”，而偏哲模式的游山水行为是“游山水+体道修身”。前者本篇称为“咏怀式”，后者为“体道式”。早期的游山水中金谷诗会是“咏怀式”，阮籍和嵇康是“体道式”。中期的王谢名士集团是混合式，二者皆有；后期的谢灵运是“咏怀式”，宗炳是“体道式”；游山水的“双模式”从魏晋到唐中后期的文化史上都有显著的印迹。比如说偏文学的“咏怀式”游山水在唐代的大诗人李白、王勃等的著作中时有出现。偏哲学的“体道式”游山水在诗人居士王维以及五代山水画南北二宗的董源、巨然，荆浩、关仝均有体现。“咏怀式”游山水因其人具有文学修为，所以在歌咏上不遗余力。“体道式”游山水的士夫往往另有哲思心气，或为佛徒、或为道众，对宇宙观的体认时常转向视觉经验，故常以绘画呈现他们表达道的方式。

二、什么才是真正意义上的“游山水”

在我对游山水的理解中，魏晋时期起源的“游山水”并不是一个普通的行为，这个行为是有一定范畴的。在魏晋之前，中国汉代、先秦就有类似的游山水传统，但不是真正意义的游山水，归纳起来有四种。我把这些登山涉水的古代传统称为“登涉四传统”。



◎ 图3-2 白雪飞
《天台临流》
绢本设色
57cm×33cm
2014年

这四个登涉传统中，一是政治传统，就是所谓的“封禅”。“封禅”一说是来自战国成书的《管子》注，在《史记》中有较详细记载，司马迁

有专门一篇《封禅书》来记录此事，这在登涉传统中历史最悠久。二是方术传统，春秋战国以来的术士为求长生而专以登大山或寻海中神山来实现其志。这个传统形成的时间段在战国末。三为文学传统，就是楚大夫屈原的远游，此为政治放逐，也形成于战国末。四是隐士传统，在春秋或更早就有不参与诸侯政治的逸民，这在《论语》中屡有提及。在东汉末年，宇宙论儒学瓦解，文化界出现了新的风气，渴望走出城市。在文学与诗赋中体现出“登高远望”的形态，具体来说是“登高远望+赋诗咏怀”。这在汉末“建安七子”与三曹的诗文中普遍出现。到了竹林七贤的时代，真正开始步入游山水的语境了。

然而不论是竹林七贤的“远游”、先秦“登涉四传统”还是汉末“登高远望”，这些早期中国的“游山水”均不能称之为真正意义上的游山水，真正符合游山水需要满足三个条件：

一、客体价值的形成和优先；

二、游山水“双模式”的混合；

三、隐逸性格的形成。

这三个条件最重要的是第一条，从主体价值到客体价值的转向是“游山水”的首要条件。在中国古代的儒家学术传统中，不论是先秦还是汉代儒学，主体价值都是第一位的。从孔子的“仁、义、礼”、孟子的“心性论”到荀子的“天行有常，不为尧存，不为桀亡”，都是价值由主体出。自汉末开始，客体价值如“自然”者，逐步经由玄学获得空前的正当性。从玄学之初的夏侯玄首提“自然”[注]，嵇康“越名教而任自然”到郭象“物各自造”的“独化论”，客体价值成立并且高于主体价值。这在文学上的反映就是歌咏的模式由“托物”变为“咏物”。在阮籍和嵇康的时代，客体的价值并没有形成，更无从优先。何、王“贵无”方启玄学之端，并未落实到宇宙万物的价值和意义。所以我们可以看到的是，阮籍游苏门山，回去后写的是《大人先生传》。[注]东晋初的名士孙绰游天台山，回

去写的是《游天台山赋》。第二个条件，游山水“双模式”的混合式，是指到东晋初“咏怀式”与“体道式”的游山水，呈现合流的倾向。这个合流的现象，具体表现为王谢等名士游山水既“咏怀”又“体道”。混合式的实质是价值中心偏向客体。在王谢之前，无论是“咏怀式”王何的游宴、裴頠张华的洛水雅集、潘岳二陆等的金谷宴集，还是“体道式”阮籍嵇康的游山水，都不以真山水为价值所在。他们游玩各地，只是给清谈一个愉快的场地，或为逃避政治而选择新环境。隐逸性格的形成，同样是游山水真正形成的重要一环。哲学转化及自然实体价值的拔升促成无意仕途的士夫精神转向。东晋初王谢名士集团就是这么一群人。在他们之前，“咏怀式”金谷宴集之徒是阿谀权臣的名士大会，是除“二十四友”之外“其余不得预焉”的拥有特殊权利的政治团体。“体道式”竹林七贤则是逃避政治，对当时政治持反对意见的不合作者。二者均非隐逸性格。例如，“体道式”七贤之一的山涛，是有政治抱负之人。但是初始之时以隐逸面貌示天下[注]，这与王谢名士成员的价值追求是相反的，所以《晋书》提及孙绰“尝鄙山涛，而谓人曰：‘山涛吾所不解，吏非吏，隐非隐，若以元礼门为龙津，则当点额暴鳞矣。’”[注]因此可以看出，东晋之前的“咏怀式”和“体道式”游山水的名士都与政治有较强的联系。王谢名士集团则不然，王羲之过江便有终老之志，谢安四十余岁都不入仕途，孙绰自少就与许询“俱有高尚之志”，支遁是与他们同游的方外之人。这便是游山水隐逸性格的形成，同时也是一个士阶层群体性的心灵状态的形成。虽然这班有志于隐的名士（谢安、孙绰、许询）不少后来都走到了仕途上，但是明显具有被动色彩，与七贤面貌相异。游山水的隐逸性格在游山水形成之初到后来一直是真正意义上游山水的重要特点。到东晋末慧远僧侣集团的游山水是十分能体现这个特性的。僧人和其周围的居士们，抗志烟霞，体道游山。



所以真正意义上的游山水是从东晋初开始。其最为重要的转折点是客体价值的升高。东晋之前的各种类型的游山水，均不可说是真正意义的游山水，只能称之为游山水形成之前的雏形。刘勰的“庄老告退，而山水方滋”如果不仅仅用来描述文学层面上的转变，是更可以用来描述东晋初游山水的正式形成的。

三、“游山水”背后的哲学依据

为什么诸文明中的中国文明，那么早就开始了游山水这个“不合理”的行为？这与它背后的价值变构息息相关，也是一般人难以理解的原因。东汉末年，帝国的大厦将倾；两汉主流的价值系统，宇宙论儒学亦在瓦解。产生了金观涛先生与刘青峰先生定义的中国文化特有的机制“价值逆反”[注]。全面接受与儒学价值相左的道家学说，产生新价值，是魏晋思想变构、价值重组的主要特点。

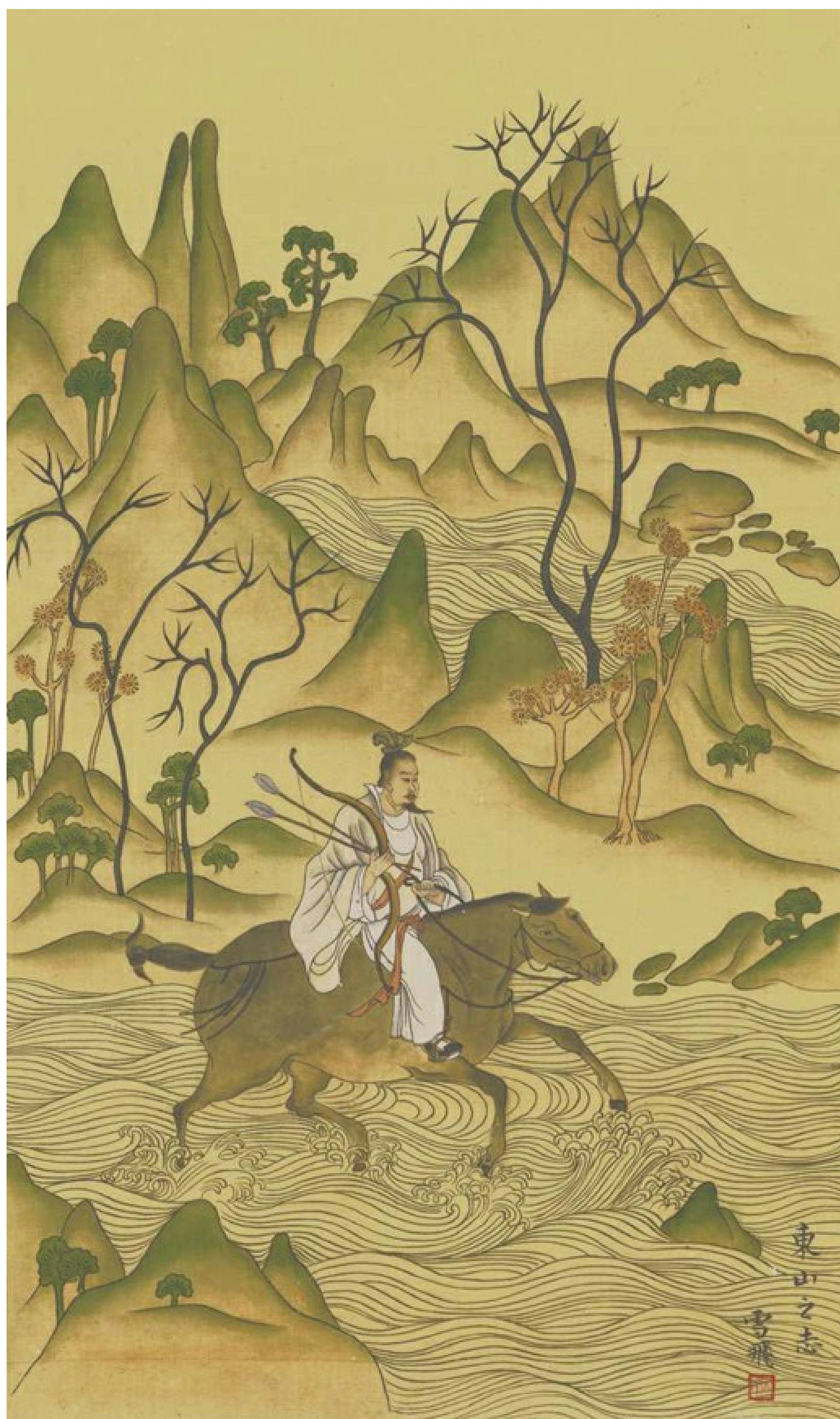
游山水的观念正是这一价值转化浪潮中的一个浪花。“游”观念在整

个儒学系统中是一个被批判的观念，它是玩物丧志、不务正业的代表。如《论语·季氏第十六》上说：“益者三乐，损者三乐。乐节礼乐，乐道人之善，乐多贤友，益矣。乐骄乐，乐佚游，乐宴乐，损矣。”[注]但是在先秦道家《庄子》那里，（《老子》没有出现“游”观念）“游”是一个极为重要的观念。《庄子》第一篇就是《逍遥游》，“游”真正能展示道家主体“情意我”的核心词汇。在竹林七贤那儿，“游”就变成反抗黑暗政治的有力的思想武器了。它成为玄学主体精神的重要体现。所以我们看到竹林七贤，或者说是玄学中的激烈派，都游离在政治之外，放浪形骸。“游”观念，让西晋的玄学家们，普遍获得了精神解放。

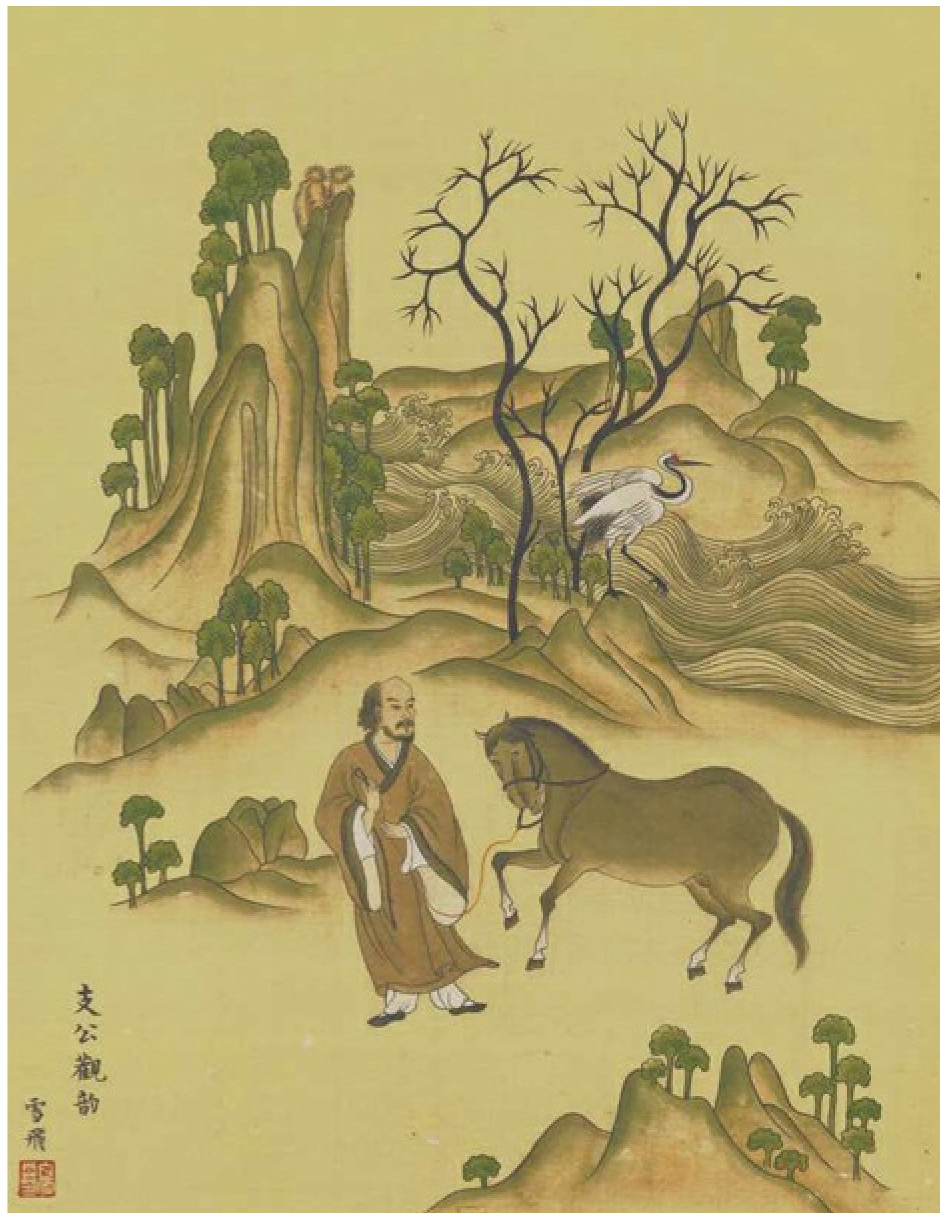
“山水”观念，正如我的考证，在先秦的文献中原始含义是“山泉、山洪”的意思。如《管子·度地第五十七》：“当秋三月，山川百泉踊，雨下降，山水出。”[注]在东晋初“山水”一词成为特别的具有哲学意义的词汇，开始普遍在史籍中表达形而上的审美义。如孙统《兰亭诗二首》：“地主观山水，仰寻幽人踪。回沼激中逵，疏竹间修桐。因流转轻觞，冷风飘落松。时禽吟长涧，万籁吹连峰。”[注]《晋书·阮籍传》：“或闭户视书，累月不出；或登临山水，经日忘归。”[注]

“山水”观念的形成也是玄学价值变构出来的。在玄学的最高峰，郭象以“无待”“物各自造”“独化”“玄冥之境”等哲学观念构建“崇有论”玄学，最为人们所知。[注]所谓“崇有论”，政治上为魏晋的门阀政治提供正当性，哲学上必然要辐射到万物的存在与生成。作为一个中国式的本体论哲学，郭象的“崇有”论体系主张既然要为作为人类社会制度的名教提供正当性，那么必然要为宇宙万物和自然界的存在与价值买单。郭象以万物存在和生成为“自然而然”，即自己自然形成的。并且对其所有的不同的形态都赋以价值，所谓“理有至分，物有定极”“物各有性，性各有极”。郭象的天地万物生成在于“有生于有”、自生，万物的价值在于“各据其性分，物冥其极”，只要在各自的性分上“独化”于“玄冥之境”就是最高价值。所以，在郭象的哲学中，万物的价值经过其“独化”而有价

值。


東山之志
雪飛

◎ 图3-3 白雪飞
《东山之志》
绢本设色
57cm×33cm
2014年



◎ 图3-4 白雪飞
《支公观韵》
绢本设色
57cm×33cm
2014年

“山水”观念，虽然没有被玄学家有板有眼地论述，却是可以从玄学

郭象学推导出来的。因此，在西晋末郭象卒后，东晋初“山水”观念兴起，高频地出现在王羲之、谢安集团的诗文中。游山水行为，正是因为玄学的价值变构，一前一后，“游”与“山水”观念的形成所致。从此，“游山水”成为中国文化基因的一部分了。

四、从“游山水”到“画山水”的转化

从东晋初开始的游山水风潮，百年之后发生了重大的“化学反应”。在5世纪30年代，名士宗炳写出一篇几百字的小文章，宣告了中国山水画的起源。这篇名篇正是《画山水序》，它是中国人的“画山水宣言”。中国人画山水的行为，正是以此为原点。一直到如今，画山水持续了一千五百余年，且将一直持续下去。

正如“游山水”具有深刻的哲学背景那样，“画山水”也是一个哲学价值变构的产物。它是“游山水”这个思想观念发展的下一个逻辑环节。它不仅仅像游山水那样具有深刻的哲学背景，还有如此详密的论证文本，这足以证明它的重要性。《画山水序》与其他早期绘画理论一起，收录在晚唐张彦远的《历代名画记》中。篇名“画山水序”意为“画山水的自序”，是宗炳以题名的方式，直接告诉人们“为什么要画山水？”

这篇文章在20世纪初开始，被中外学者正式研究。正如我对中国画论的基本判断，古代儒家并不研究画论，视画论为“六经之末”。古人开创、阐发艺术的义理，然后直接参与到创造新艺术价值的行为中去，并不以认知这些思想与行为为重要的事情。所以，对中国古代艺术理论的研究与认识，是一个现代性的产物。百年来的中国研究，一般以这篇短文从技术上是教人如何画山水画的文章，从思想背景上说是道家或庄学。在国外汉学家的视野中，20世纪80年代之前，主流认为是道家思想；20世纪80年代是个分水岭，之后的汉学家多把宗炳的这篇看作是佛教思想的产物。而确立这篇短文的思想背景的文句正是文章开头的那句

话：

圣人含道映物，贤者澄怀味象；至于山水，质有而趣灵。[注]

这句话十分难解，国内一般把它视作道家修身的行为；汉学家认为是佛教思想，但是又捉摸不透这些话到底在讲什么。2010年开始，我以金观涛先生与刘青峰先生教习的数据库与关键词检索的方式，展开了全面而细致的概念考据。发现魏晋佛教徒和居士们普遍以佛为“圣人”。“含道”是魏晋间特有修身的词汇，为佛道修身所共有。“映物”是这一时期特有的佛教静坐观念，有别于先秦道家庄子哲学的“应物”观。“澄怀味象”则是佛教徒静坐禅观的描述语。故而经过三年的考据与研究，得出宗炳这篇论文的思想是玄学与佛学的二元结构。此句的前半句描述的是佛教修身，后半句阐释的山水的价值是玄学精神的产物。这样的思想结构是宗炳这位“佛学式名士”的心灵特点。由此即可知，是玄佛二元结构思想催生了山水画的诞生，所以以道家思想为山水画的起源依据是不准确的。先秦道家兴盛，并没有出现山水画起源的任何迹象；汉学家以佛教思想为山水画起源的依据也有失公允，印度佛教兴盛、佛徒众多，并没有出现喜爱游山水的僧侣，亦不会出现“画山水”的思想。



◎ 图3-5 白雪飞
《安公分众》
绢本设色
100cm×180cm
2013年

“画山水”作为“游山水”思想观念之后的发展，在大部分的意义上是重叠的，重叠部分的意义是玄学式修身。修身的意义，对现代中国人来说是比较陌生的。在古代中国，修身是儒家君子重要的道德自我训练、养成的行为与途径。金观涛先生与刘青峰先生认为，修身“是人在追求道德过程中把认识道德目标与纯化自己向善的意志本身当作最终意义的一种活动”[注]。早在儒学的开端之时，孔子就说：“修己以敬”“修己以安人”“修己以安百姓”[注]。从孔子之后，修身就是儒学的大传统。这个大传统亦在魏晋思想大变革的时代产生了变异。原本“克己复礼”“修平治齐”，仅关乎个人、家庭、社会的儒家修身方式，在魏晋因为“道德价值逆反”，转化为全面接纳和变构道家、道教和佛教的修行方式。这主要是因为魏晋玄学的本质是儒家哲学全面接受了道家哲学主要的五个方面：“反规范”“情意我”“养身”“无为”“自然”，[注]而玄学家以此为路径，接受道家、道教、佛教的修身方式，变构出玄学式修身。游山水就是典

型的玄学式修身。“游”是道家庄子的重要观念，玄学家们继承此与儒学相左的观念，展示出相应的行为。“山水”是玄学的新思想，故“游山水”这个观念是新观念，老庄所未有。“游山水”这个行为亦是全新的“怪异”行为。故二者皆为玄学式修身的表现。“画山水”亦同理，其实质是表达自然山水的价值。自然山水在儒家和道家都没有价值，只有在玄学家那儿有价值。故而表达自然山水的价值属于玄学式修身。

从“游山水”到“画山水”有一个触发逻辑转换关键性的观念，这个观念就是“观”，佛学式修身的观想。这正是宗炳的独创，宗炳在玄学式修身之外又加入了佛学式修身。一般意义上来说，魏晋佛教徒禅观、观想、观山水，前二者是佛学式修身，观山水是玄学式修身，但并不“观”“画中山水”。这些众多的中土的佛教徒们只有宗炳因为“老病俱至”不能游山水之后，因为要观山水冥想，所以要“画山水”。“画山水”观念正是因为需要佛学式修身“观”才得以成立，故“画山水”观念的背后是玄佛二元结构的思想形态。

五、山水画的起源

山水画起源最大的特点就是我在拙作《“画山水”观念的起源》中指出的“理论在前，实践在后”，所以我也喜欢用“横空出世”这样的词汇来描述这一特点。这个特点旷古未有，无论东西。为什么这么说呢？一般意义的绘画与绘画理论的出现秩序是先有绘画，才有绘画理论。

试举几个例子。比如说中国书法起源，从西汉中期开始，书法的发展已经开始了，隶书写得十分优美。东汉初就有以书法才能而受到世人关注的现象，直到东汉末，第一篇书法理论（讨论书法意义的文章）赵壹的《非草书》才出现。如果说有人认为《非草书》只是批判，那么稍后卫恒的《四体书势》和众多“蜂拥而至”的书论出现，亦可说明此现象。又比如说在中国绘画系统里面的人物画。从战国到魏晋的六百年间

里，人物画技术最早成熟。到价值体系更新换代的魏晋时代，才有顾恺之的人物画论“传神论”。再比如说中国花鸟画，从唐代开始，花鸟画缓慢发展。一直到五代，黄筌与徐熙的花鸟画已经画得十分精彩了，但是我们依然找不到一篇正儿八经的花鸟画论。直到北宋末，徽宗朝编撰的《宣和画谱》，才在《花鸟叙论》一节中谈及花鸟画的意义问题。这是中国艺术系统中绘画与绘画理论出现的相互关系。那么，在西方艺术系统中，这对关系是如何呈现的呢？

西方艺术最先成熟的类型是雕塑，那么看看西方艺术引以为傲的雕塑的情况。古希腊的雕塑并不是自发形成的，而是受到了埃及雕塑的影响。[注]最早的雕塑原型，是以僵硬的古埃及风格和样式呈现的。男人和女人像，是最原初、最基本的古希腊雕塑形态。当古埃及的雕塑沿着埃及式样式的逻辑发展下去的时候（变化并不大），希腊的雕塑变革极具希腊形态，最终在古希腊神话与理性精神的影响下形成了典型的古希腊雕塑。公元前5世纪中期，希腊雕塑家波留克列特斯（Polykleitos）受到数学家毕达哥拉斯（Pythagoras）的影响，写出了第一篇雕塑理论《法则》，并以此为雕塑创作的原则。[注]因此，1世纪的老普林尼记载他“被认为是唯一一个在一件艺术作品中表达‘存在于艺术的理论基础之中的’艺术自身的人”[注]。这篇雕塑理论令他在历史上获得了巨大的声誉，也是展示古希腊雕塑成就的奠基式的文献。然后我们看看西方风景画起源的情况。早在古罗马时期，西方就存在数量不小的景观绘画。在79年被维苏威火山爆发掩埋的古城，庞贝遗址中，景观绘画的比重是很大的。既有远景，也有中景，数量与类型繁多。一直到文艺复兴时代，才有正式的风景画论。贡布里希（E.H.Gombrich，1909—2001）认为，最早的风景画论是达·芬奇（Leonardo da Vinci，1452—1519）笔记中的《比较论》中的一段。[注]虽然有一定争议，但是西方艺术史家普遍认为，风景画论起源于文艺复兴时期。

从西方艺术系统中艺术与艺术理论出现的特点来看，我们依然可以得出这个结论，绘画与绘画理论的出现顺序是先有绘画，再有绘画理论

的。这是艺术发展的一般特点——常态。那么山水画的起源，“理论在前，实践在后”的特点就显得十分突兀了。

山水画起源“理论在前，实践在后”的特点，放在世界各文明艺术系统的语境中都是独一无二的。这也导致了它在观念起源之后，技术极不成熟而发展比较缓慢。现在的山水画起源研究者，一般都把山水画的真正起源定在五代。因为缺少真实的画作，基于西方学术传统，没有证据是不可以得出真实的结论。那么，如何界定山水画的起源，认知自宗炳《画山水序》诞生（5世纪40年代）到唐末五代，这近五百年的早期山水画形态呢？这是值得我们深入思考的问题。

---

1. 游庐山记.[M]∥胡适。胡适文集。第4册。北京：北京大学出版社，1998:136.
2. “我想，要我自动地去逛庐山，那是不容易做到的事。我在北京九年，没有游过长城，我常常笑我自己。”同上书：131.
3. “于欧洲传统里，直到十八世纪，大自然仍限制于田野，属于上帝的世界，圣经故事也就能置放在北欧的‘景观’里。田野虽与城市相对，但它属于上帝，是有文化的世界。田野之外的山和遥远的森林却是没有文明的、是可怕的、恶坏的、诱惑的、邪念的、巨兽的世界。田野之外者象征野蛮、恶坏、怪物、诱惑，此处未可知也未受控制，遥远的山即可怕之地。欧洲传统因为怕山而疏远山，直至十七世纪末，欧洲人才开始喜欢山。”（法）幽兰（Yolaine Escande）.景观：中国山水画与西方风景画的比较研究Ⅰ[J].二十一世纪：第七十八期，香港：中文大学中国文化研究所，2003,（8），87.
4. “至于在欧洲，当彼特拉克（Pétrarque，1304—1374）在旺度山上欣赏优美的景观时，翻开圣奥古斯丁（Saint Augustin，354—430）的《忏悔录》（Confessions），偶然读到：‘人人都去欣赏山巅之美、海洋之浩大、星星之运转，然而却放弃了自己。’对于欣赏周围世界而对个人道德修养漠不关心的人，圣奥古斯丁做出了批评，他认为这种人不爱神。彼特拉克因此再也不耽搁于欣赏世界，而去禁欲修行了。于是，欧洲等待了一个世纪，才创造了‘风景’观。”（法）幽兰（Yolaine Escande）.景观：中国山水画与西方风景画的比较研究Ⅱ[J].二十一世纪：第七十九期，香港：中文大学中国文化研究所，2003,（10）.80.
5. 《管子》所记的封禅篇早已遗失，今本《管子》所录的《封禅第五十》是取自司马迁《史记》的节选。（清）戴望。管子校正[M]∥诸子集成：第六册。湖南：岳麓书社，1996:339.
6. 唐长孺。魏晋南北朝隋唐史三论[M].北京：中华书局，2011:70.
7. ［清］严可均。全晋文[M].北京：商务印书馆，2006:1490.

8. “山涛，字巨源，河内怀人也。父曜，宛句令。涛早孤，居贫，少有器量，介然不群。性好《庄》《老》，每隐身自晦。……初，涛布衣家贫，谓妻韩氏曰：‘忍饥寒，我后当作三公，但不知卿堪公夫人不耳！’”（唐）房玄龄。晋书[M].北京：中华书局，1974:1223.
9. （唐）房玄龄。晋书[M].北京：中华书局，1982:1544.
10. “价值逆反”是金观涛、刘青峰先生用来定义中国道德哲学受到冲击，开始重构新价值之前的文化反应机制，它往往是融合其他文明的前奏，也是接受与之前的价值体系截然相反价值的温床.
11. “我们发现，道德可欲性的破坏不仅使外来文化对于中国大传统的冲击呈现出惊人的类似性，而且决定了中国文化吸收外来文化的共同模式。因为在以道德本身为终极关怀的文化系统中，当人们普遍认为某一种道德价值是不可欲的，特别是当它对应着‘恶’时，那么相反的行为就会被认为是有价值的。例如‘子为父隐’是一种道德原则，当人们认识到它不可欲、是错误的时候，相反的行为——儿子举告父亲——被认为是‘大义灭亲’，它就成为道德。这一方面因为意志直接与善整合，另一方面由于道德标准非坏即好的两极性，当某种道德规范不可欲时，就会认为与原有规范相反的的系统是可欲的，它们成为新的道德价值，我们称这种机制为道德价值的逆反，或简称价值逆反。”金观涛、刘青峰。中国现代思想的起源[M].香港：香港中文大学出版社，2005:46-47.
12. （清）刘宝楠。论语正义[M]//诸子集成：第一册。湖南：岳麓书社，1996:430.
13. （西汉）刘向。管子校正[M]//诸子集成：第六册。湖南：岳麓书社，1996:379.
14. 王澍。魏晋玄言诗注析[M].北京：群言出版社，2011:236.
15. （唐）房玄龄。晋书[M].北京：中华书局，1982:1359.
16. 汤一介。郭象与魏晋玄学[M].北京：北京大学出版社，2009:287.
17. （唐）张彦远。历代名画记[M].哈佛大学哈佛燕京图书馆藏毛晋本.
18. 金观涛、刘青峰。中国现代思想的起源[M].香港：中文大学出版社，2000:75.
19. “子路问‘君子’。子曰：‘修己以敬。’曰：‘如斯而已乎？’曰：‘修己以安人。’曰：‘如斯而已乎？’曰：‘修己以安百姓。修己以安百姓，尧舜其犹病诸。’”（清）刘宝楠。论语正义[G]//诸子集成：第一册。湖南：岳麓书社，1996:396.
20. 金观涛、刘青峰。中国思想史十讲[M].北京：法律出版社，2015:127-128.“根据希腊作家记述，代达罗斯（Daedalus）采用了和埃及人一样的组合图式来制作雕像，而且最初纪念性的希腊石雕像紧紧跟随埃及的规范程式。”（美）弗雷德·S·克莱纳等编撰。加德纳世界艺术史[M].诸迪、周青等译，北京：中国青年出版社，2007：105.
21. （美）弗雷德·S·克莱纳等编撰。加德纳世界艺术史[M].诸迪、周青等译，北京：中国青年出版社，2007：126.
22. （美）弗雷德·S·克莱纳等编撰。加德纳世界艺术史[M].诸迪、周青等译，北京：中

国青年出版社，2007：126.

23. （英）贡布里希 著。艺术与人文科学：贡布里希文选[M].范景中 编选，杭州：浙江摄影出版社，1989:142.

天人之境——“理学”的形成与山水画的崛起

计峰 / 文

山水画为什么会在五代北宋时期突然成熟崛起？

这一时期的文人士夫为何会无比钟情于山水画？

近年来，

对于宋代山水画的推崇甚至出现世界化、欧美胜于国内的趋势。

面对一幅幅静谧宏伟的宋代山水画卷，

今人与宋人之间是否存在一种共识，

或是同一种诉求？

理论上，任何事物兴起为社会和文化中的主流形态，

都必须要有普遍层面的价值认同基础。

山水画在五代北宋时期看似突然崛起，

其背后必然也有着文化层面的普遍性原因。

当下，缘于我们对传统文化诸多不理解甚至误解，

对于“山水画为什么会在五代北宋时期突然成熟崛起”这一问题的

解答，

往往忽视了与山水画同步发展的宋明理学之间的关系。

理学的形成与兴起并不是思想家在书斋中的独立研究被发现，

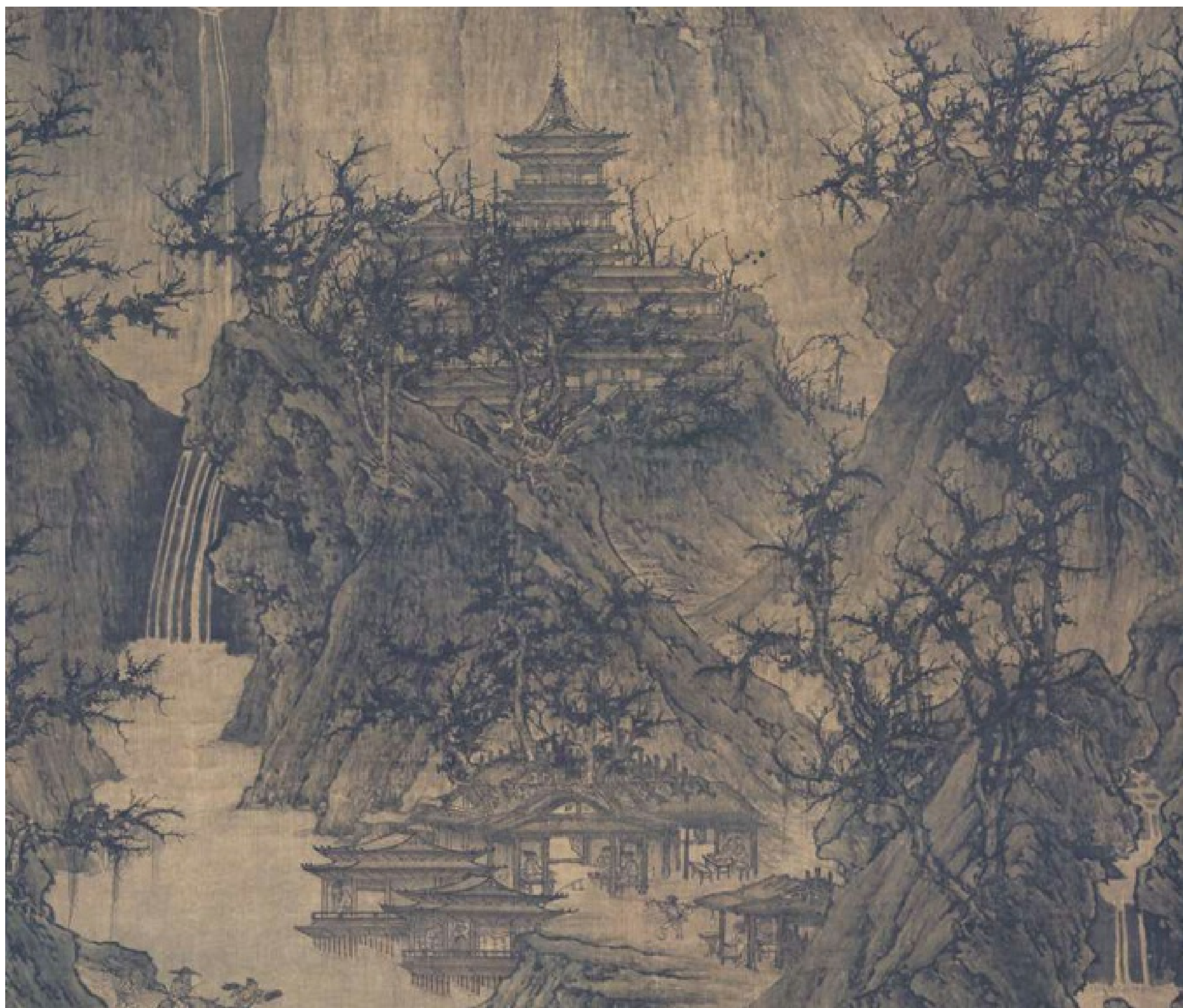
而是五代两宋时期全社会文化精英，

在解决国家、社会和个人层面所发生的历史性难题时共同的追求。

从这个角度来看，

宋明时期的山水画与理学即是数千年文化主干上

同时结出的硕果。



◎ 图4-1 北宋 李成
《晴峦萧寺图》（局部）
绢本设色
111.8cm×56cm
美国纳尔逊—阿特金斯美术馆

山水画为何在五代北宋突然成熟并一跃成为画学十三科之首？它的崛起与同时形成的理学是否有某种关联呢？

迄今为止，学术界主流观点认为，中国传统山水画背后的精神是老庄（如徐复观），也有指认为禅宗的（如李泽厚[注]等）。在一定程度上，这些观点揭示了中国艺术精神“逍遥无待”的超越品质。但是，就传统山水画形成、发展的内在理路与核心思想来看，这些早期研究者关注

的皆属于中国文化与思想的支脉，而非主干。近年来，有少数学者，如朱良志等，认为山水画精神是理学，他们立足于大量的史料梳理与考掘，努力勾画了山水画与宋明理学同时兴起的时代背景和理论渊源。但是，对山水画与宋明理学之间，即深层次的义理结构层面关系的关注则尤显不足。

我们认为，必须从“超越精神”和“内在理路”两个层面来考察，方能整体地观照传统山水画兴起的根本原因。所谓“超越精神”层面即指审美范式。五代两宋时期的山水画融合了两种审美范式：一、从先秦儒家经汉唐一直传承下来的典范式的审美规范（文质彬彬、仁智之乐）；二、从老庄再经魏晋玄学一路传下的逍遥的自由的自然的审美范式（解衣盘礴、技进乎道、任自然逍遥），这两种审美范式交相律动又消融在宋明理学系统之中。

而从关注的问题与对世界的价值认定角度来看，宋明时期山水画与理学的发生发展，具有“内在理路”的同构性特征，二者为同一时代的观念所展现出的不同面相，只是远近次第有所不同。若从艺术是思想的图像化表达的角度来看，山水画即天理世界的图式说明。

一、山水画崛起的模式

今天，人们普遍将传统山水画理解为自然山水的再现、画家个人的心性与情采的体现以及个人修养的方法途径这三个方面。实际上，山水画在其最具代表性的宋元明时代里，它的终极目标是对天理世界的追寻，同时，这也是有别于宋明以后诸代的特殊之处。如五代及以前的画论，都尤其在乎诸如“笔法”之类的问题，而宋人山水画论则一再强调位置的经营。他们的位置指的是宇宙万物的秩序，而今天人们把它理解为“构图”，实在是谬之远矣。郭熙论三远[注]，韩拙又论六远[注]，说的是山之远近次第、名状[注]及境界的经营法式，而今天人们都把“远法”解

为透视法，甚至为了凑泊透视法的理论结构而强说“散点透视”。持这类观点的人多没有意识到，“远法”实际上是要破除肉眼直观的局限，如沈括在《梦溪笔谈》中对李成仰画飞檐的批评[注]，若称之为“破除透视的观看法”则更趋合理。（参见本书后文《山水观看——“以大观小”与“三远法”思想史解析》）诸如此类情况的存在不得不让我们深思，有必要回到经典中去寻找问题的根源与真相，以代替我们业已牢固的以今度古的习惯性思考，如此才能厘清当今传统认知的问题，并让我们能够在以后的绘画创作实践与学术研究中更好地把握方向。

我们知道，山水画崛起与宋明理学的形成是同一时代前后发生的事，而且画家们与当时的大儒、文史大家、士绅名流之间有着良好的互动关系。在宋儒生士夫的思想观念中，天地万物的存在与发展，必然存在一个发生的本原和繁衍的规则，也就是“天理世界”，自然山水就是天理世界的经验显现。[注]天地山川的大小、远近、宾主等次第关系，既是天理秩序的呈现，也是人间道德伦常存在的缘由与意义。因此，在儒生士夫普遍认同“成就圣贤之身”为人生终极关怀的理学时代，一旦山水画自身语言成熟得足以说明或成为探究自然山水背后的“天理”之有效途径时，那么它的价值就会获得普遍认同。山水画的价值一旦获得普遍认同，就意味着山水画的兴盛成为必然。纵观这些层面，我们可以得出山水画崛起的两个必备条件：一是，自然山水对应于其时代的“终极关怀”，或者说全社会都认同，对于“宇宙本原”的研究是人生与文化实现永恒的途径；二是，山水画能够说明自然山水的价值，并能通过此种说明贯通“终极关怀”。更具体的发生顺序应该是：

（1）以道德为终极关怀的时代背景，对天理世界的穷究是道德的最高目标；

（2）天理世界落实到经验显现层面即自然山水；

（3）山水画成为自然山水的理想说明，通过观（画）山水画也可

以穷究自然山水背后的天理世界；

（4）山水画价值获得普遍认同而崛起为绘画主流，并成为传统中国文化之特殊象征。

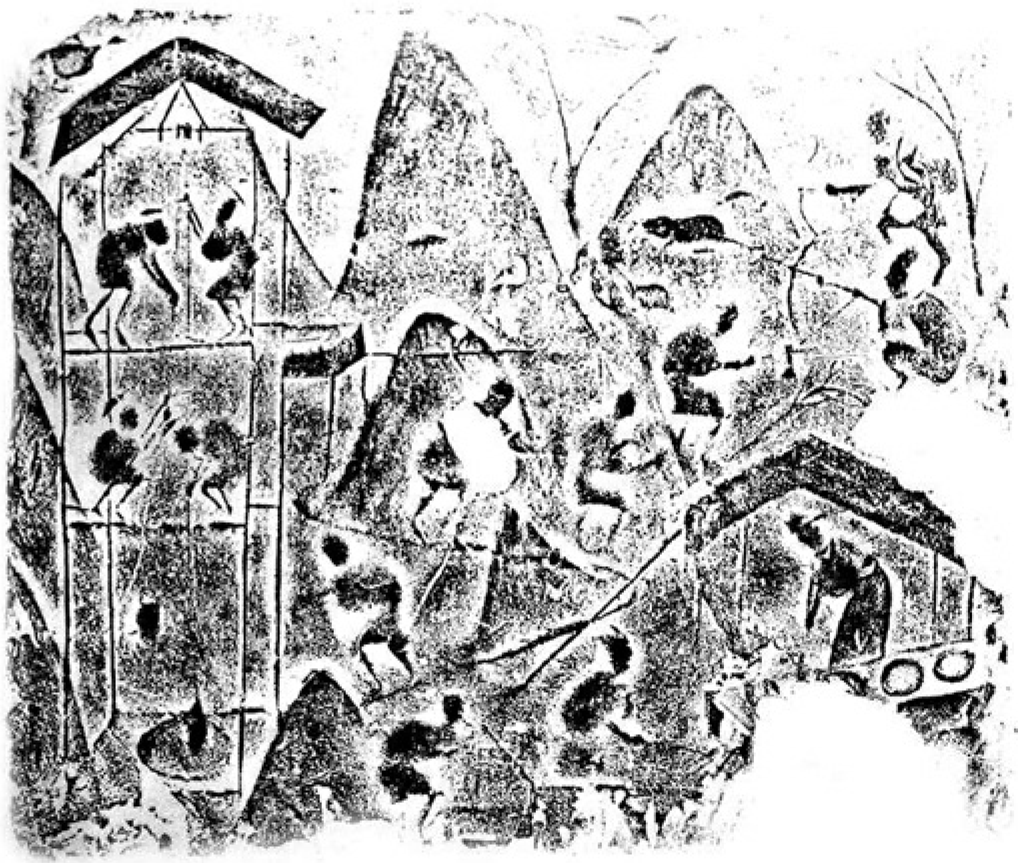
纵观中国古代思想文化的发展历程，真正以“道德义理”本身或者说以“成为圣贤”为每个个人的人生价值追求，是在宋明理学时代。在先秦诸子争鸣之时，道德在文化中的核心价值虽然已确立，但并未获得普遍认同，“成圣成贤”更不是人人皆可设想的人生追求。而在两汉，世人士子们的追求乃是为王朝大一统尽忠[注]，天人相应，君权神授，道德只是维护大一统及处世的律则。在六朝，国家崩坏，战乱频仍，玄学大兴时代背景中，名士们在给国家和个人寻找存在的原因与意义的过程中，创造出了一个玄想的形而上的道德层面[注]，自然山水开始走向人们的视野，游山水和画山水作为一种修身养性的方式遂获得意义，并诞生了几篇山水画论。此时的绘画虽然成为与诗文、书法一样有价值的、儒生士夫的艺文修养与才能之一，但是，基于宗教宣教之需和人物品评观念的流行，人物画才是此时期的主流，而画山水画的创作实践仍然未真正地展开。

在随后的隋唐三百多年的历史中，思想方面，佛学一跃成为与儒学并存的主流意识形态；绘画领域，人物画日益成熟并达到艺术的高峰，山水画在形式上虽已成规模，在发展态势上却依然是次流，更多的时候山水只是人物画的背景；而理论方面，除了一篇托伪王维的《山水诀》外，尚未见有一篇山水画主题论著出现。

任何事物兴起为社会和文化中的主流形态，都必须要有普遍层面的价值认同基础。一方面，从先秦至隋唐，自然山水的价值在六朝时受到一定的关注，但并不具备最究竟的意义，或者说人们并没有认为山水本身具有超越礼乐的独立价值，因此山水画尚不具有兴起的必要条件。只有在文化的结构中，形而上的宇宙规则（天理）成为国家和道德伦常的

正当性根据，自然山水被看作天理世界的外在显现，注它才会进入人们所关怀的视野之中，此时自然山水才会具有文化意义，山水画才能获得其兴起的必要条件。

另一方面，中国绘画从先秦两汉至隋唐，绘画技法的高度在人物画里已经表现得淋漓尽致。五代宋初，通过吸收人物画的成就，综合隋唐时期云水、树石主题绘画的技艺，以图式的方式描绘自然山水、表现天地山川之中的性理与秩序，在绘画理论和技术方面已具备坚实的基础。此时，山水画完全可以以其特有的语言描绘天地宏图，准确而详尽地呈现自然山水背后的真相，即天理世界。因而，在唐末圣王仁政政治崩溃，儒佛二元文化内部的矛盾无法调和、并对国家统一和文化传承造成根本性冲击，文化精英们再一次为国家秩序和文化寻求超越性的价值根据之时，追寻“永恒的、生生不息的、形而上的宇宙规则”成了时代的命题。这种特定的时代背景下，山水画的崛起就具有必然性。



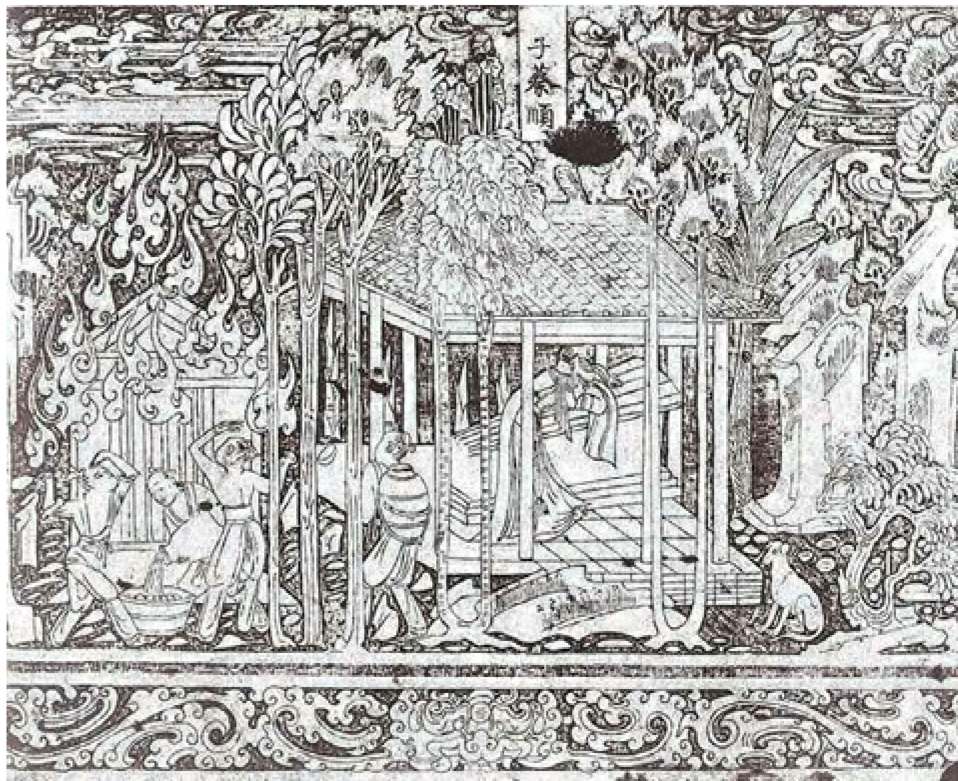
◎ 图4-2 东汉
《制盐画像砖》拓片
四川省博物馆

二、山水画的发展历程与理学背景

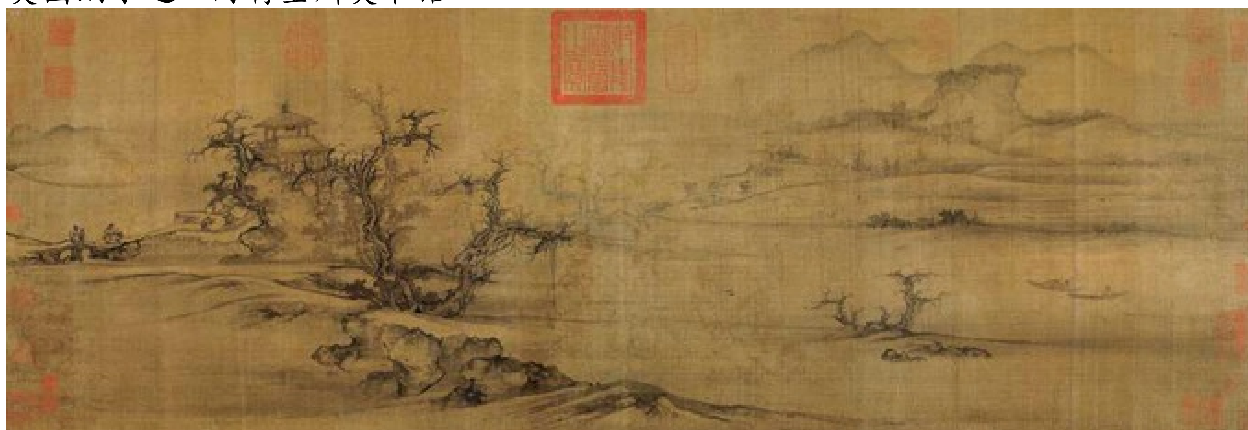
唐代张彦远《历代名画记》“论画山水树石”一章指出，魏晋时期画山水树石是“群峰之势，若钿饰犀栉。或水不容泛，或人大于山。率皆附以树石，映带其地。列植之状，则若伸臂布指”。(注)同时又指出，山水画画法的转变始于唐初的展子虔等人，第一次飞跃是从吴道子开始，由李思训、李昭道父子完成。而从存世的顾恺之《洛神赋图卷》与《女史箴图》的后世摹本以及展子虔的《游春图》中，我们可以看到山水画的图像特征也确如张彦远所说。

而从美术考古的发现来看，秦汉时期的画像砖石中，已经出现山水树石的元素，但此时山水只是人物生活或神话人物与动物的活动背景场地，出现频率也不高。从文化的发展状况来看，两汉时期绘画只是工匠的术业，士大夫对绘事不以为然。据《后汉书》的记载，东汉灵帝于光和元年设立鸿都门学，设置有字画课程，当是史上最早的官办艺术学校，但当时士君子皆耻于与“鸿都门生”为列。(注)此时的士人学子们虽有“天人相应”的观念，但这个“天”是神灵，君权神授，“体国之道，在于尊神”(注)。“人”又是天地生物之最尊贵者，超然于万物而直接受命于天。所以，为大一统的帝国皇权和家族尽忠尽孝是人生的价值所在，自然山水在他们视野之中就如“刍狗”。到魏晋南北朝时，宗炳写下《画山水序》一文，也确实是山水画诞生的宣言。但追究作文本义，画山水也只是作为他无法亲身游览山水之时的视觉慰藉。正如上文所指出的，魏晋玄学家亲近自然、“游山水”，是因为汉末的天灾人祸冲溃了人们对于“天神”和“天人相应”的信仰。此时，自然山水进入了“名士”们的视野，但他们本意却不在山水，而是以山水为他们“无为”理想的安顿之

处，山水只是实现他们关怀的其中一种途径。因此，我们可以从河南洛阳“元谧墓”出土的石刻线画《孝子图》中看到，山水树石作为标示故事发生的场景空间的元素，已经在画面中占据了极大的分量。



◎ 图4-3 北魏
元谧墓孝子石刻画
《孝子蔡顺》
美国纳尔逊—阿特金斯美术馆

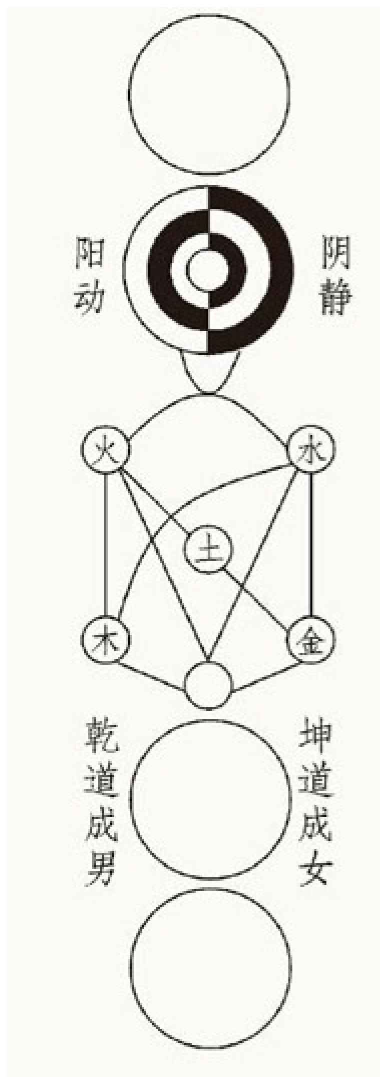


◎ 图4-4 北宋 郭熙
《树色平远图》
绢本水墨
32.4cm×104.8cm

美国大都会博物馆

众所周知，从西晋至隋唐这六百多年，中国社会进入了佛教大兴的时代。六朝佛教主要是般若性空之学。[注]般若学认为万物皆为虚幻，[注]自然山水也就不具有什么价值，因此山水画不在考虑之中。随后唐代的佛教经历了入世转向的局面，即佛教肯定了入世修行的意义。在此背景下，山水画的发展遂获得了一定的空间。据记载当时参与山水画创作的士人明显比以前增多，如大小李将军、吴道子、项容、张璪、王洽之流，然而他们的最终关怀并非山水。如王维虽极力参与创作山水画，但他又说他之所以画画，其原因是前世惹的习气，他一生奉行的是佛教禅理，绘画对于他而言其本身就是个因缘业障[注]。

佛教的发展在中唐达到顶峰。此时的儒生士夫，面向家国是以儒学科举求取功名，在个人修身方面却倚靠学佛参禅。于是就可以看到，儒生们寄居寺院而专心科举，士夫们则憧憬“亦官亦隐”、进退自如。由于佛学在根本上认为人生的终极目标是实现此世的解脱，故功名利禄、家国身躯皆为梦幻泡影，勘破方可成佛成圣；而儒学却认为人生的价值在于此世的成就，事功有为，兼济天下，立万世不朽之功业方可成圣成贤。唐王朝在政治上儒佛并重，儒生士夫个人也皆同时奉行二教（即儒佛二元），结果自然是佛教的大兴对国家权力造成冲击，儒生士夫多无节守担当。于是，从中晚唐开始，以唐武宗和周世宗在政治上“灭佛”为代表性事件，标志着佛教走向衰落。而以韩愈、李翱师徒提倡“心性论”儒学以“排佛”为代表性事件，标志着儒学开始走上复兴之路。经历数代儒生的努力，到两宋之际，儒学发展至非常强大的理学阶段。理学对其他诸家学说具有压倒性的优势，在随后风靡数百年，其中以程朱之学为主流学派，也正是程朱天理世界观的兴盛流行给山水画创作提供了意识形态条件。如前文所言山水画的崛起的必要条件是“天理世界”的存在，只有在“天理世界”里自然山水才有根源性的究竟的意义，它才能进入人们的视野之中。



◎ 图4-5 宋 周敦颐
《太极图说》

从宋人经典画论中，我们可以寻找出山水画与天理世界的关联。北宋时期郭熙的《林泉高致》与《山水纯全集》代表了这一时代的绘画理论高度，从它们的义理结构中可以看出山水画的理学背景。《林泉高致》主要言论诞生于北宋中期，是中国山水画中里程碑式的经典画论，它代表了郭氏及其同时山水画观念的义理构架。《林泉高致》主要理论特点是兼摄超越凡俗之境界与道德高尚两层用意，即直指道德境界，这种道德境界来自玄学时代的玄想式道德而成型于宋明理学。

通过析解《林泉高致》文本，我们可以按文章顺序梳理出以下八则

义理：

1.山水画之核心价值为超越凡俗之道德境界，它能使主体心灵及道德情感获得通透之快感。唯此“超越之境界”一义则为郭氏所钟情，这也正是郭氏处世之忠孝节义而超越凡俗溷浊之义。

2.在论证山水画的价值与画风的选择时，郭熙均从人之常情来论证，而全文中并未对人之常情做出论证，似乎人之常情的正当是自明的。这宋儒论证道德价值一元论的方式，常识理性是建构万物的理论基础，但它本身是天然合理的、不需追问的。注

3.郭熙所谓画有相法，并独以李成子孙昌盛为例，在此我们亦不难看出郭熙必认为山水画兼具齐家之功能，因子孙昌盛必以齐家之功为前提。

4.宇宙万物有一贯穿之遍照之理，即与宋儒所倡之“理一分殊”义相合，“理一分殊”是宋明理学的重要命题，即如程颐所说：“一物之理即万物之理。”注

5.学习及观照山水应如宋儒之格致、主敬之修身方法展开。郭熙认为山水画可含摄天地造化之玄妙，而认识造化之妙理的途径只有亲临山川以穷究其迹，这正是宋人“格物穷理”的路径。在山水画创作的过程前后必须居敬修身，否则便不能示现造化之妙理。郭熙所说的作画之前“静居燕坐、万虑消沉”的方法，与佛家静坐禅定，消欲治心的修行功夫十分相似，理学也吸收借鉴了佛教此种静坐的修身之法，以补充孔孟儒学中个人修身理论的缺陷。

6.宇宙万物之间有一严整的层级秩序，如山有远近、大小、主次、脉络、朝向之别，并且在一个区域内都呈现出层级秩序关系，郭熙认为自然山水的这种特征与社会的纲常秩序是类似的。

7.山水之景物以其自身之次第展现宇宙之秩序，山水画作为宇宙之图景化呈现，在本质上即是将宇宙秩序用艺术化的图像呈现出来。在一幅山水画中，上下天地两端即像宇宙之上下两极，万物、自然山川皆在其中，因此下笔必合于宇宙的秩序、构架。

8.郭熙认为绘画可以令人识万世礼乐，即具有教化天下之意义。

通过上述的整理，我们可以发现，郭熙绘画理论的后设观念与同时代儒学的义理结构相同。如将其观念做进一步的重构组合，就可以得出与《大学》“格物、致知、正心、诚意、修身、齐家、平天下”[注]以及北宋理学家所提出的“天道下贯”和天理秩序等相同的思想观念。

三、山水画崛起的完成

如前文所论，郭熙将自然山水与山水画图景中“物象之间的秩序”类比于人伦纲常，但只是点出二者都有秩序，山水物像仍是山水物像，人伦道德还是人伦道德，而这本质上并未有相通之理。山水画虽然意义非凡，然而在郭氏看来绘画仍只是他的游心之所，山水画仍旧与德行之学不同，因此，在郭熙这里山水画的崛起仍然未达顶峰。把山水画的意义世界与道德追求贯通起来，揭示山川万物先天亦有伦常秩序，天人一理贯通，这一环节是由徽宗画院时的韩拙来完成的。

同郭氏《林泉高致》一样，韩拙的《山水纯全集》是山水画史上的另一个里程碑，它的出现代表了宋人山水画论的最后指归。韩拙在《山水纯全集》序中开宗明义，说“画者以通天地之德、以类万物之情”，并于《论山》篇中直言“山之大小尊卑”之别，又于《论林木》篇中言：“凡木以贵待贱，如君子之德周而不比。”

在理论上，《山水纯全集》主要有三个来源，即谢赫《古画品

录》、荆浩《笔法记》及郭氏《林泉高致》。其中讲气韵笔墨极似谢赫与荆浩，而绘画义理主要是来自郭熙并有所升发。虽然韩拙与谢赫、荆浩都讲气韵，都有指画家个人的神韵气力[注]之意，但“气韵”在五代以前则具体用在指称人物画中的人物神态、情采等，并不与山水、器物等相干。如《魏书第七十三·文苑列传》：“逮高祖驭天，锐情文学，盖以颉颃汉彻，掩踔曹丕，气韵高艳，才藻独构。衣冠仰止，咸慕新风。”也即说谢赫《六法》及张彦远《历代名画记》中的“气韵”是比较具体地指画面中人物的神情；而韩拙所讲的气韵，则是强调山水画之形势格法，是在形而上的层面讲的。例如《论用笔墨格法气韵病》说：“过与不及皆为病耳，切要循乎规矩格法，本乎自然气韵，必全其生意，得于此者备矣。”

郭熙画论背后的义理也在韩拙这里有所延续。《林泉高致》基本上是一个融合超越意义世界与个人修身、教化天下功能于一体的山水画画学体系，其中分三个层面进行论述：一、以知识性常识建构的一个具有完整秩序的天理世界观（形上宇宙论）；二、以肯定现世价值的仁德之教与一个超越的道德境界为终极关怀；三、以山水画的特殊图式语言来类比天理世界与道德伦常秩序。

这几个层面在《山水纯全集》里面基本延续。而韩拙与郭氏最大的不同，是关于自然山水与道德伦常的关系。郭思序言中所评郭熙的生平亦能说明这一点，郭思说：“然于潜德懿行，孝友仁施为深，则游焉息焉。”即郭熙最终安身立命是靠仁德之教（儒学），画学对他来说只是游心而已。而韩拙却非常明确地将自然山水与道德伦常二者贯通等同起来，明确指出自然山水本身即具有道德本性。正是这种变化促成了韩拙画学义理，相比于郭氏更向前迈进了一步，他打通了山水画价值建构的最后一个屏障，山水画之图景终于与天理世界的秩序贯通了，并从此具有了道德意义。山水进入了人们的终极关怀之中，如此山水画走向崛起的理论便已经完成。从此，山水画具有了其他画科所不具备的思想价值与意义。



◎ 图4-6 宋 李唐
《万壑松风图》
绢本设色
188.7cm×139.8cm
台北故宫博物院

在郭熙与韩拙所处的时代，虽然山水画已是登峰造极，大家辈出，却并非一枝独秀。此时的花鸟画也处于鼎盛时期，有徐熙、黄筌、崔白，以及徽宗赵佶的登高振臂。因为此时“天理世界”的理论并未完成并流行开来，山水之于花鸟对于世人来说并没有特殊意义，山水画可类比于道德，而花鸟画亦可如此，如徽宗将鸟的翎毛色彩比喻为五德(注)。在南宋朝时，这种局面有所变化，山水画之于人物、花鸟占了上风，而到

元代及元代之后，山水画相对于其他画科才具有压倒性的优势。这也正是程朱理学发展兴起的过程，只有到天理世界的程朱之学盛行之时，山水画的特殊意义才会被普罗大众所认同，如此山水才能真正（实质上）崛起而引领画坛。

我们看到，山水画从其萌芽（宇宙论儒学崩溃、玄学兴起），到成熟（心性论儒学兴起、复兴儒学），再到兴盛（理学形成），一路走来都与宋明理学的发展相随。传统山水画的意义世界更是与宋明理学之义理不可隔离，虽不能说是宋明理学单方面决定了山水画的成就，但是山水画的成就如果离开宋明理学的时代背景，就不能独自获得。

2011年10月于杭州

---

1. 见李泽厚《美的历程》之《宋元山水意境·缘起》：“以禅说画（山水画），——它们构成了中国山水画成熟的思想条件。”李泽厚。美学三书[M].北京：商务印书馆，2006:154.
2. [宋] 郭熙：《林泉高致·山水训》浙江范懋柱家天一阁藏本，于安澜.画论丛刊[M].北京：人民美术出版社，1960.
3. [宋] 韩拙：《山水纯全集·论山》，于安澜.画论丛刊.2[M].北京：人民美术出版社，1960.
4. [宋] 韩拙：《山水纯全集·论山》，于安澜.画论丛刊.2[M].北京：人民美术出版社，1960.
5. 沈括《梦溪笔谈》：“又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以为自下望上，如人平地望屋檐间见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其嵠谷间事。又如屋舍亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远景；人在西立，则山东却合是远景，似此如何成画？李成盖不知以大观小之法，其间折高折远，自有妙理，岂在掀屋角也。”沈括著，侯真平校点，沈括，等.梦溪笔谈[M].长沙：岳麓出版社，2002.
6. 见《周易注疏卷十一·系辞上疏》：“在天成象，在地成形，变化见矣。”晋韩伯“注”：“象况日月星辰，形况山川草木也。悬象运转以成昏明，山泽通气而云行雨施，故变化见已。”唐孔颖达“疏”：“正义曰：‘象’谓悬象，日月星辰。‘形’谓山川草木也。悬象运转以成昏明，山泽通气而云行雨施，故变化见也。”阮元校核.十三经注疏[M].北京：中华书局，1980:240-241.[宋]宋胡瑗：《周易口义·系辞上》：“义曰，象谓日月星辰也，

形谓山川草木也。夫天以刚阳之气居于上而生物，地以柔阴之气在于下而承天。在于天者则为日月星辰之象，在于地者则为草木山川之形。是天地之道，生成之理，自然而然也，变化见矣者。上既言“在天成象，在地成形。”此复言“变化见矣者”何哉？盖天地之道，生成之理，有全体而化者，有久大而化者，有骤然而化者。千变万化皆有形象，而人莫能究其实，但知其自然而然也。”胡瑗.周易口义[M].台北：商务印书馆，1969.[清]程廷祚：《大易择言卷三十四·系辞上传》：“乾坤之体，天尊地卑之义既列，则涉乎万物，贵贱之位明矣。刚动而柔止也，动止得其常体，则刚柔之分着矣。方有类物，有群则有同，有异有聚有分。顺其所同则吉，乖其所趋则凶。故吉凶生矣，象况日月星辰，形况山川草木也。悬象运转以成昏明，山泽通气而云行雨施，故变化见矣。”程廷祚.大易择言[M].台北：商务印书馆，1969.另据《近思录第三卷·格物穷理》第四十九条：“至微者，理也。至着者，象也；第五十条：有理而后有象，有象而后有数。易因象以明理，由象以知数，得其义则象数在其中矣。”又据《周易·系辞上》第一章：“天尊地卑，乾坤定矣。卑高以陈，贵贱位矣。动静有常，刚柔断矣。方以类聚，物以群分，吉凶生矣。在天成象，在地成形，变化见矣。”通过这两条可以梳理出从天理到自然山水的生成过程，即天理——天象——山水（地形）。朱熹，吕祖谦.近思录[M].上海：上海古籍出版社，2010.

7. 金观涛，刘青峰。中国现代思想的起源[M].北京：法律出版社，2011.第一章第四节“德价值一元论和天人合一结构”.

8. 金观涛，刘青峰。《中国现代思想的起源》第二章第七节“玄想式道德的起源和超越意识的形成”.

9. 程颐《伊川文集》卷五有曰：“有理而后有象，有象而后有数。易因象以明理，由象以知数，得其义则象数在其中矣。理无形也，故因象以明理。”又据郭熙《林泉高致·山水训》论“真山水之云气四时而言画见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。”此即言真山水之实相为大象，由此我们可断定宋人眼中真山水（自然山水）即是理之外相，山水以其形象其理是也.

10. 张彦远，俞剑华.历代名画记[M].南京：江苏美术出版社，2007.

11. [南朝宋] 范晔撰《后汉书·蔡邕列传》：“……光和元年，遂置鸿都门学，画孔子及七十二弟子像。其诸生皆敕州郡三公举用辟召，或出为刺史、太守，入为尚书、侍中，乃有封侯赐爵者，士君子皆耻与为列焉。”司马彪，刘昭.后汉书志：志[M].北京：中华书局，1965.

12. 董仲舒撰，凌曙注.春秋繁露[M].北京：中华书局，1975：“立元神”.

13. 劳思光.新编中国哲学史[M].广西师范大学出版社，2005:196.

14. 三藏法师玄奘奉诏译《大般若波罗蜜多经卷第三》：“复次，舍利子！若菩萨摩诃萨欲通达内空、外空、内外空、空空、大空、胜义空、有为空、无为空、毕竟空、无际空、散空、无变异空、本性空、自相空、共相空、一切法空、不可得空、无性空、自性空、无性自性空，应学般若波罗蜜多。”三藏法师玄奘.大般若波罗蜜多经[M].台北：福智之声出版社，2001.

15. 《全唐诗卷一百十五·偶然作六首》王维："……宿世谬词客，前身应画师。不能舍余习……"，佛教的一个基本要旨是苦业相续而造成一切有情在无明生死之中轮回，由此可以看出王维实际上认为宿世为词客与前身为画师皆是无明之苦业。丁方晓、曾德明、杨云辉。全唐诗（1-8册）[M].长沙：岳麓书社，1998.

16. 金观涛，刘青峰。《中国现代思想的起源》，第二章第八节："常识合理是如何形成的。"

17. [宋] 朱熹.河南程氏遗书.卷二[M]："一人之心即天地之心，心一作体。一物之理即万物之理，一日之运即一岁之运。"北京：商务印书馆，1935.

18. [宋] 朱熹.四书集注·大学章句 [M].南京：凤凰出版社，2008:4.

19. 见李泽厚《美的历程》之《宋元山水意境·缘起》："以禅说画（山水画），——它们构成了中国山水画成熟的思想条件。"李泽厚。美学三书[M].北京：商务印书馆，2006:154.，另外笔者通过查阅历代画论文献，发现"气韵"的使用频率是逐步升高的，六朝时只有谢赫《古画品录》提到，同时也是最早使用"气韵"的画论，唐也只有张彦远一篇《历代名画记》中引用谢赫的"气韵"，五代只有荆浩《笔法记》提到，在五代以前"气韵"是评论人物的用语，并没有其他方面的用法，但这时已用来指山水画笔墨精神之问题。宋时画论用"气韵"者不到三成，元近四成，明有五成且集中在中后期，清将近七成。到近现代几乎九成画论都会论及"气韵"，是近现代画家最爱提及的话题之一。谢赫六法中的第一法"气韵生动"是讲画面中具体的人物气力神韵，而今天人们把它理解得过于玄乎。另外"骨法"在当时基本用来表述人物或良马的面相即形状结构，而非指用笔，如《魏书二十一·王卫二刘傅传》"骏骥骨法异，伯乐观知之，但当养羽翮，鸿举必有期。"同时鉴于他的六法为人物画画法，因此第二法"骨法用笔"之"骨法"可定为"人物的面相即形状结构法"之意，而今天关于中国传统人物画不讲究人物结构的说法不实，然不同于西学之解剖结构，而实与古之相术相关.

20. 宋徽宗赵佶。芙蓉锦鸡图跋[M].北京故宫博物院藏。《韩诗外传》卷二："君独不见夫鸡乎？首戴冠者，文也；足傅距者，武也；敌在前敢斗，勇也；得食相告，仁也；守夜不失时，信也。鸡有此武德，君犹日瀹而食之者，何也!"[汉]韩婴撰，许维橘校释.韩诗外传集释[M].北京：中华书局，1980.

雪堂幽坐——山水画如何进入古代士人的修身生活

王平 / 文

每年冬季来临，

一场雪，总会引发人们的激情与狂热。

素净雅洁、萧寒静寂是我们对雪和雪景的审美观照。

但在魏晋之前，雪并不是一个美好的事物，

而是灾祸困苦的象征；

如果熟悉中国绘画史则会发现，

“雪景”一度是宋代画家最热衷的绘画主题，

尤其是北宋前期；而到了明清时期，

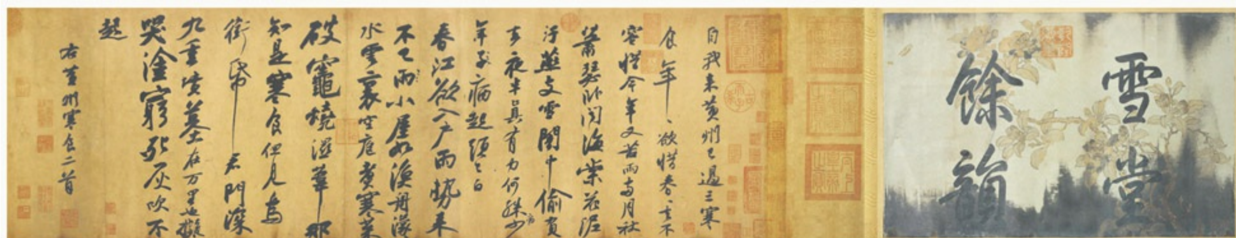
文人士夫几乎人人都会画几笔山水，

但描绘“雪景”的作品却十分稀少。

我们不禁要追问，是什么原因在左右着人们对于雪的审美认知？

为什么宋代画家会热衷于画“雪景”？

又为什么还会有人认为画“雪景”是大俗之事？



◎ 图5-1 宋 苏轼《寒食诗帖》
纸本
33.5cm×118cm
1082年
台北故宫博物院[注]

一、从苏轼的“雪堂”说起

北宋元丰五年（1082），也就是苏轼因“乌台诗案”被贬黄州的第三年。这一年初，苏轼在黄州东坡上修了五间房子，题名为“东坡雪堂”，并在屋内四壁画满了雪景。苏轼为什么这么做？不止我们会有这样的疑问，当时一位向他学诗的邻人潘大临也有这样的疑问。并且他还批评苏轼，说这样会被五官的“形物欲念”蒙蔽，无法达到超脱的境界。对此苏轼回答说，自己“作雪堂观雪画”目的只是为了“求静”，于坐卧之时回头一看雪景，就可以安息心中的“群动”。他们的对话记录在《东坡志林》中，文章的题目是《雪堂记》。

《寒食诗帖》正是苏轼在黄州写出的，被称为天下第三行书。此卷起首有“雪堂余韵”四字，“雪堂”借指苏轼，即东坡遗留的墨迹之意。

我们经常会看到一些文章，说苏轼“近佛”或“信佛”，尤其黄州时期，他的确向安国寺长老学习禅定之法。但读《雪堂记》却会发现，苏轼并没有因经历了牢狱性命之灾和生活的艰难困苦，而想做“散人”游于藩外，也不愿做勘破“身心蔽蒙”的（佛家）圣人，他依然固执地坚持着儒家“无逃于世事”的立场。[注]



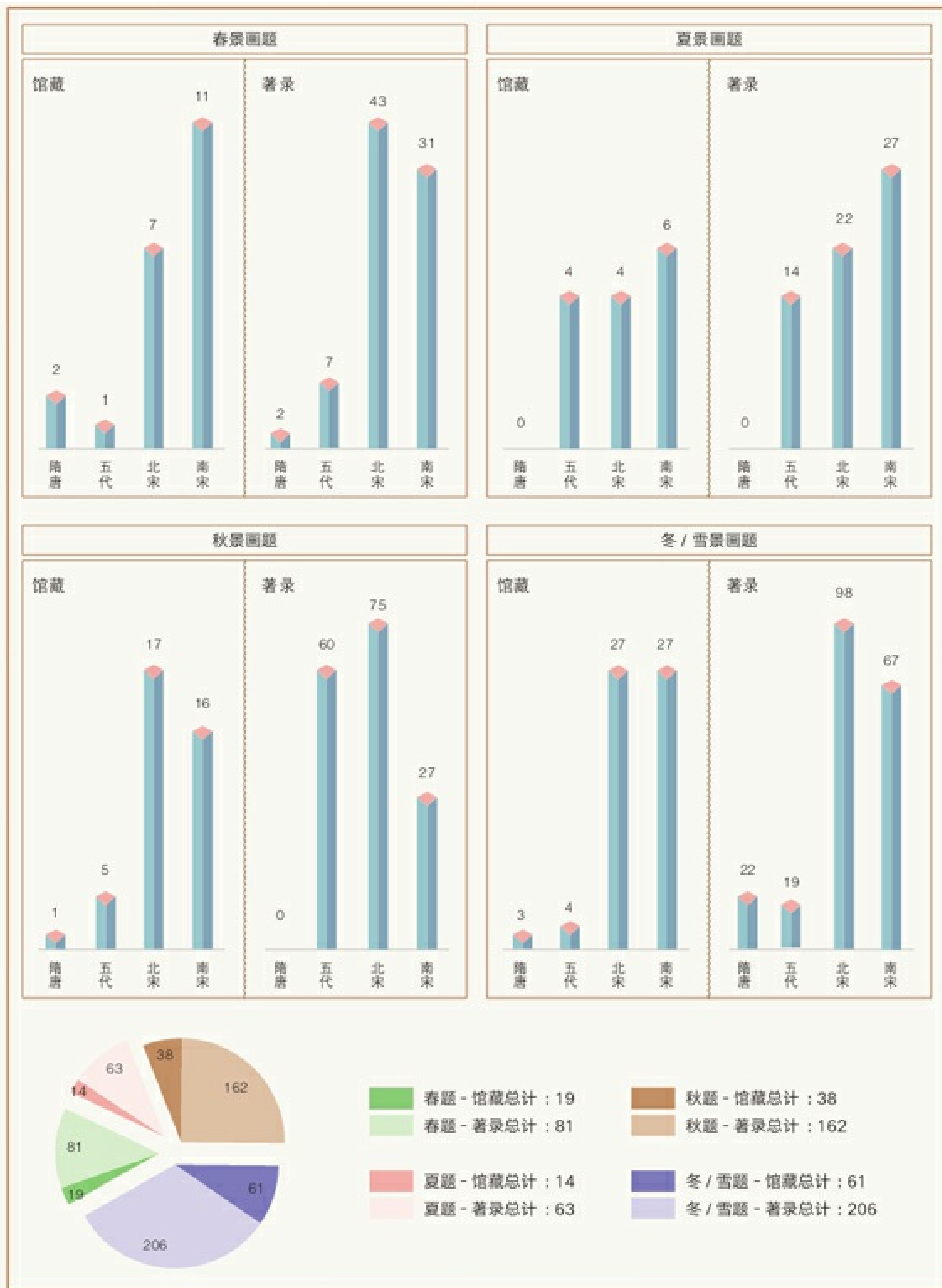
◎ 图5-2 黄州“东坡雪堂”遗址现状

那么，《雪堂记》中反映的只是苏轼的部分思想吗？并不是。在《答毕仲举书》（元丰三年，1080）中，苏轼对自己的生活状态有明确的表述，他说：“学佛老者，本期于静而达。静似懒，达似放。学有或未至其所期，而先得其所似，不为无害。”[注]苏轼的这种思想可以说是典型的“拿来主义”。他之所以会这样做，是因为宋明理学形成之前的儒家是以此世的立言、立德、立功为人生的终极理想与价值。但儒家思想系统中却没有关注修身养性的“功夫论”版块，也没有解决人生遭遇挫折和“终极理想”无法实现时，人生又该何去何从、人生价值又该如何调适的版块。儒学的这两个缺陷投射到苏轼身上，就是他被贬黄州后对于佛老的亲近。也就是说，“作雪堂观雪画”可能是苏轼从道家或佛家借来的一种“修身方法”。那么，这种“观雪画求静”的修身方法与佛家的“禅定之法”有什么异同？它是苏轼的独创还是有一定的普遍性，并且与五代两宋时期兴起的“雪景”山水画是否存在某种内在联系呢？这是值得我们再进一步探寻的问题。

二、唐宋时期诗文绘画中兴起的“雪景”主题

现存最早的山水画是隋代展子虔的《游春图》，描绘了士族子弟春游的场景。随着山水画的图式逐步成熟，以表现自然山水四季变化为主题的山水画就逐渐形成。到了唐代中后期，组屏形式的“四时景”山水画也出现了。(注)但是，人们对于季节有明确的偏好，并且这种偏好直接导致了山水画季节主题不平衡。利用当今各博物馆、美术馆发布馆藏信息和出版资料，我们对世界范围内现存唐宋时期的山水画作品进行了统计，又对绘画史和明清以前的鉴藏文献中著录的山水画题进行了汇总，按照时代、季节、馆藏和著录这四个类型做分类汇整，绘制了唐宋时期“四时景”山水画的发展情况数据统计表，如表5-1所示。

表5−1



◎ 现存馆藏与文献著录中唐宋“四时景”山水画画幅数统计表[注]

从表5-1的统计数据倾向可以看出，在五代两宋时期，“四时”景中“冬/雪景”是数量最多的：流传到现在的画作有61幅，在绘画史和鉴藏文献中有206幅。从《宣和画谱》《云烟过眼录》等鉴藏文献中记载的情况来看，唐代诗人画家王维是宋代士人认定的雪景画题主题的开创者，他名下记录的雪景画题共有11个20幅；[注]五代时期以南唐的画家董源和后蜀画家卫贤名下山水画作品最多，二人名下各有6幅；而两宋时期，几乎每一位山水画家名下都会有雪景作品，名下雪景山水画作品最多的是李成13幅、范宽19幅、许道宁20幅、郭熙14幅、李唐10幅、夏圭11幅。这就给当代研究者造成了五代两宋时期尤其北宋时期山水画是以“雪景”主题最为兴盛的印象。

再看诗歌文学领域。翻阅《全唐诗》《全宋诗》《全宋词》，就可以发现其中有大量以“对雪”“咏雪”为题的诗词，而以“雪”为题材的诗则更是随处可见。从诗题中记载的事件和作诗的缘由可知，唐宋两代文人每逢下雪，只要有条件都会聚会赏雪，作“对雪”“咏雪”诗助兴。我们以“雪”“咏雪”“对雪”为关键词检索“搜韵”诗词数据库，排除“雪耻”“雪拭”“雪窦”“雪堂”等名号用词干扰项，就可以看到：

唐代有890多位诗人4300余首，其中430余首诗题包含“雪”题材，有“对雪”题47首，“咏雪”题9首。

宋代有4700多位诗人24000余首，其中5100余首诗题包含“雪”题材，有“对雪”题159首，“咏雪”题128首。

辽金元时有1300多位诗人5900余首，其中1050余首诗题包含“雪”题材，有“对雪”题29首，“咏雪”题26首。

从以上诗词领域的分析数据来看，“咏雪”“对雪”和以雪为题材的诗歌数量、诗人数量，在宋代呈现出陡然增高的现象，这与“雪景”山水画的兴起、山水画家对于“雪景”的热衷是相对应的。也就是说，苏轼建“雪堂”并在四壁画满雪景并不是一个偶然的现象，很可能是受到社会

风潮和普遍观念的影响。

三、“雪”的语义衍变

从诗歌的主题和题材发展史来看，“雪”作为题材在先秦的《诗经》中就已经出现，但以“雪”作为主题而展开似乎是在魏晋时期，并且从先秦至今，“雪”的语义随着思想观念的发展，还发生过重大的变化，甚至思想与历史的发展轨迹在“雪”的语义变化中都有着明确的呈现。

（一）“雪”的原始语义

在“中国基本古籍数据库”检索魏晋之前“雪”一词的使用情况，可以发现，文献中使用“雪”字的文本只有189条，多数文本都使用“雪”的本义，即常识中作为气象、天象事物的特性，即寒冷、飘洒、洁白、掩盖、易消逝；词形有大雪、雪霜、霜雪、如雪、雨雪、积雪、飞雪、白雪、苦雪、雪泽、冰雪等；从“雪”的性状引申出新义或作为名称的有17条，如雪耻、雪泣、绛雪、雪宫、雪子、雪桃、《白雪》等[注]。在此，我们只摘录具有代表性的典籍中的五则：

《诗经·北风》：北风其凉，雨雪其雱。惠而好我，携手同行。其虚其邪？既亟只且。北风其喈，雨雪其霏。惠而好我，携手同归。其虚其邪？既亟只且。

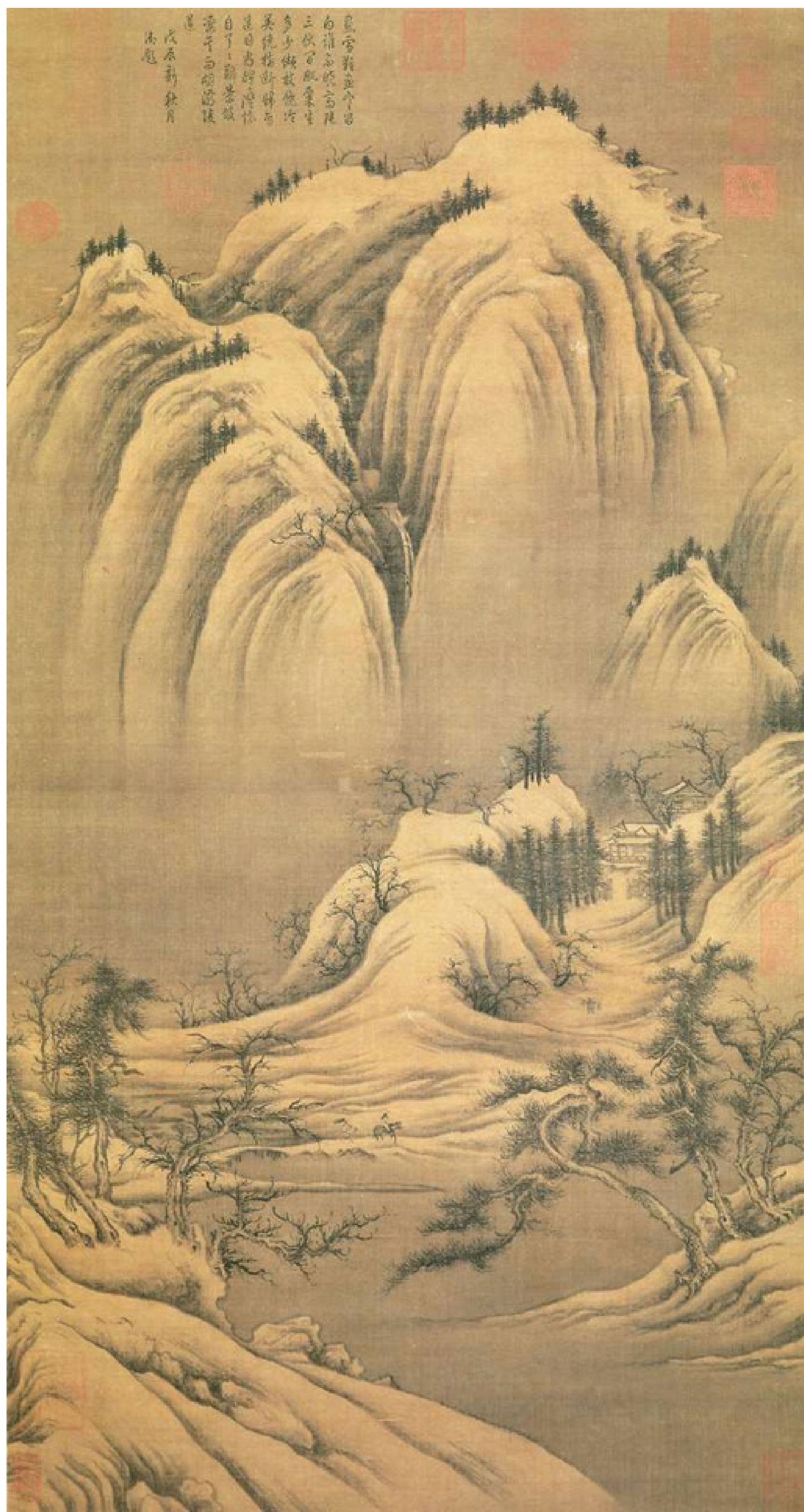
《离骚》：霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇。哀吾生之无乐兮，幽独处乎山中。吾不能变心而从俗兮，固将愁苦而终穷。

《庄子·秋水》：故内省而不穷于道，临难而不失其德。天寒既至，霜雪既降，吾是以知松柏之茂也。陈蔡之隘，于丘其幸乎。

《孟子·告子上》：告子曰：“生之谓性。”孟子曰：“生之谓性

也，犹白之谓白与？”曰：“然。”“白羽之白也，犹白雪之白；白雪之白，犹白玉之白欤？”曰：“然。”“然则犬之性犹牛之性，牛之性犹人之性欤？”

《淮南子·览冥训》：昔者，师旷奏《白雪》之音，而神物为之下降，风雨暴至，平公癃病，晋国赤地。

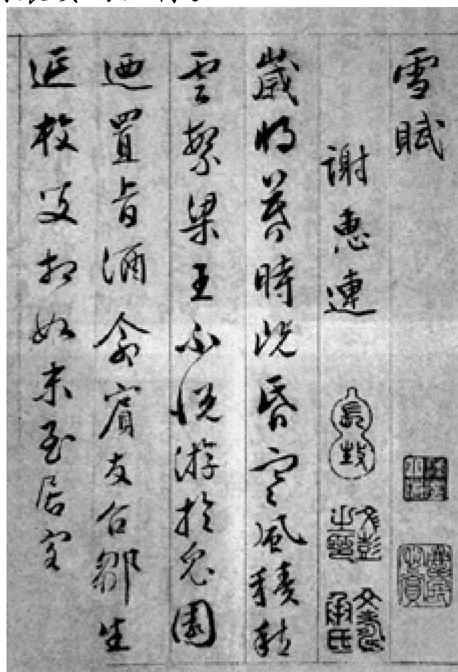


◎ 图5-3 北宋 冯观
《雪景图》（旧题巨然）
绢本设色
103.6cm×52.5cm
台北故宫博物院



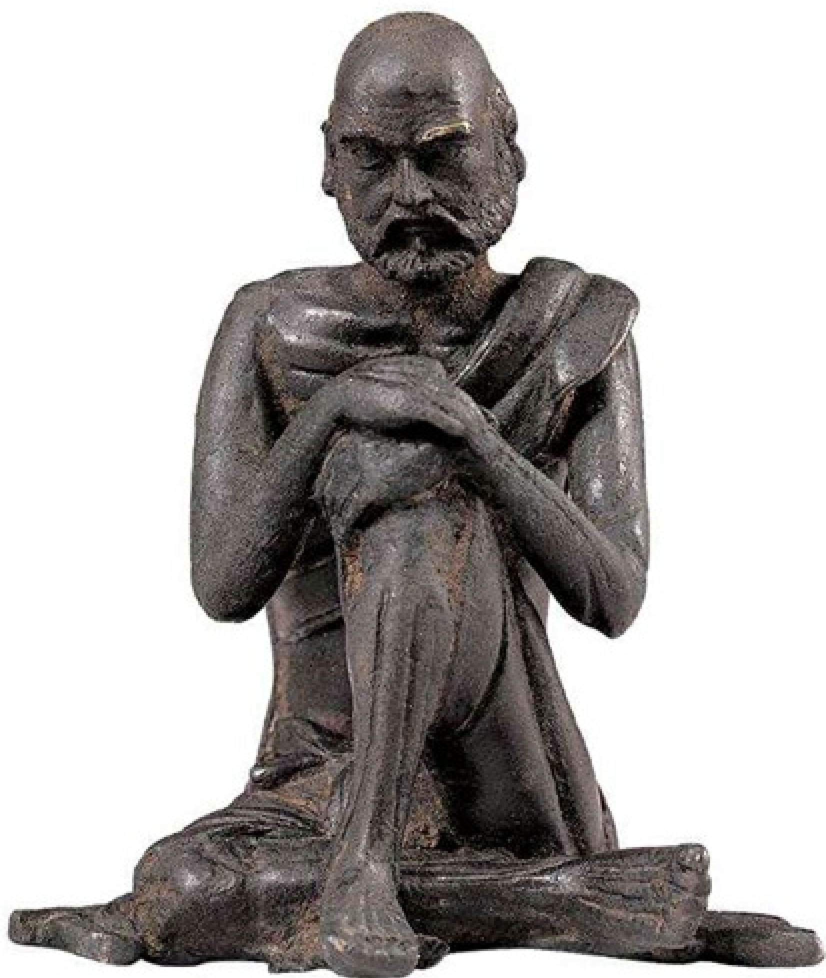
◎ 图5-4 明 陆恢
《卧雪图》

纸本设色
84.5cm×33cm
1890年
“袁安卧雪”这一典故中也可说明“雪”在汉代的苦难语义，以反衬袁安的品行。



◎ 图5-5 明 文彭
《雪赋册》剪（局部）
纸本墨笔
13.5cm×20.5cm×11
辽宁省博物馆

这五则文本，《诗经》和《离骚》中，“雪”隐喻带来灾难和痛苦的事物；《庄子》中，“雪”的特性则成为考验和突显人物品行与定力的试金石；《孟子》中，孟子与告子的辩论强调的是事物生而“本性”不同；《淮南子》中记载琴师师旷《白雪》琴曲演奏竟可以感天动地，但《白雪》曲内容是否以“雪”为主题现在则不可知。[注]此处需要关注的是，《淮南子》这则文献与其他四则有一个不同之处，即其记述事件所凸显的神性化，这充分体现了汉代“天人相应”思想的特色。



◎ 图5-6 明 佚名
《雪山大士像》
青铜
高9.5cm
2008年
北京德隆国际拍卖有限公司拍品

中国文化从先秦时期就已经出现并形成常识化的理性思维。“物以类分，本性天成”这种理性化的思维克制了文化中对于“神鬼”的迷信和对“物的崇拜”。但不得不说，这也在一定程度上影响了文学艺术创作的想象力发展，“类比”就成为文学诗歌作品中最常见的表现手法。因此，我们也就越发觉得庄子的伟大，在常识思维下，他竟然能够创造出“鲲

鹏”这样具有超越性的艺术形象。也正是在《庄子》中，最早出现了“雪”的修身语义。当然，这只是文学中的比喻，在先秦的实际生活中，并不会有人对着雪或坐在雪中反省修身，也没有任何诗文以“雪”为唯一描述对象，或对“雪”做价值的评判。简要地说，就是在魏晋之前的漫长时间里，“雪”并没有成为中国人观赏吟咏的价值对象。

（二）“雪”成为文学诗歌的主题

“雪”成为文学的主题是在魏晋南北朝时期，最早的一篇是刘宋朝的谢惠连（407—433）《雪赋》。谢惠连因“行止轻薄不检，大为时论所非”，而不得仕进，但他的族兄谢灵运对他的诗文极其赏识。传说谢灵运《登池上楼》一诗中的名句“池塘生春草”，就是在梦见谢惠连时“有如神助”般得到的。（《诗品》引《谢氏家录》）《雪赋》便是谢惠连的代表作，也是魏晋南北朝时期咏物小赋的代表作品之一。文章沿袭汉赋假设“主客问答”的形式，写“天欲将雪”至“雪霁放晴”过程中素净而奇丽的景致变化。行文使用了大量的典故，用尽铺呈、比喻、烘托的手段。文章结尾以“乱”（古代乐曲或辞赋末尾总括全篇要旨的部分）的形式托出文章的主旨：

白羽虽白，质以轻兮，白玉虽白，空守贞兮。未若兹雪，因时兴灭。玄阴凝不昧其洁，太阳不固其节。节岂我名，洁岂我贞。凭云升降，从风飘零。值物赋象，任地班形。素因遇立，污随染成。纵心皓然，何虑何营？注

可以看出，谢惠连认为雪的本性是“易逝”，由“易逝”引发出“因时兴灭”“洁岂我贞”“任地班形”“纵心皓然”的价值观，这就与先秦的《白雪》琴曲的价值观截然相反了，而这恰恰是玄学所宣扬的“任自然”和“道德生活无意义”的价值观。对于“雪”的这种价值认定在鲍照（414—466）《咏白雪》一诗中也可以看到：

白珪诚自白，不如雪光妍。工随物动气，能逐势方圆。无妨玉颜媚，不夺素缯鲜。投心障苦节，隐迹避荣年。兰焚石既断，何用恃芳坚。㊟

这一时期，“咏雪”逐渐发展为诗文重的一个专题，如朱孝廉（佚名）《白雪曲》，徐陵《同刘咨议咏春雪》和《咏雪》，庾信《咏春近余雪应诏》，何逊《和司马博士咏雪》等。另外又有“王子猷雪夜访戴”和“谢太傅问白雪纷纷何所似”两则（《世说新语》），成为后世“咏雪”诗文中常用的典故，后者在唐朝则一度成为文人热衷的“对雪”诗题与雅集的一项活动。

（三）大乘佛学与“雪”的修身价值

魏晋玄学赋予了“雪”观赏和道德价值的语义。而与此同时，盛行的佛教经典《大般涅槃经》中，从释迦“雪山修行”与“一阐提悉有佛性”而发展出“雪山崄处喻佛菩萨所得正道”“雪山乃是种种微妙上药根本之处”等教义，则使“雪”在玄学语义之上又具有了“观想修身”的作用。此时的佛教经籍中“雪山住部”“雪山大士”“雪山”是常见的语汇。如表5-2所示。

上表所列举的材料中尤其值得注意的是“诸行无常，是生灭法，生灭灭已，寂灭为乐”一则，佛家称之为“雪山偈”。这条“偈”的意思是：世间万般事物皆无定形，一生一灭；已生的随其灭去，不可执着，但求后念不生；后念不生即可常住清净寂灭，即见佛性入大涅槃。正是在“不执”和“寂灭”这一点上，大乘佛学的精严义理取代了玄学粗浅的“任自然”和“道德生活无意义”的观念，为士人提供了一套“常住清净”的修身方法。“雪山偈”的寂灭修行之法，对于道德心性的安放是极有效力的，尤其是对于那些寻求解脱身心困扰途径的士人来说，诱惑力极大。所以大乘佛学在南北朝时期迅速兴起，而士人们也就过起了亦儒亦佛的生活，到了唐代则尤其普遍。

此外，“雪”发展出“观想修身”的作用还有一个重要事件，即玄学中“游山水”活动受到大乘佛学“观想法”的影响，形成“观山水”也可以修身的观念，而在这一观念影响下山水画诞生了。（关于这一议题，见本书赵超《“画山水”观念的起源》一文）可以想见，在“观雪”和“观山水画”可以修身的观念影响下，“雪景”主题的出现和“观雪景”有价值就是自然而然的事了。而就此来看，雪景山水画由信奉佛家的王维开创也是有思想史理据的。

表5-2

文献	文献	文献	文献	文献
三论玄义	三论玄义	中观论疏	摩诃止观	法华玄义
雪山	雪山住部	雪山	雪山大士	雪山
原文节录	原文节录	原文节录	原文节录	原文节录
佛涅槃时，其人不见，在雪山坐禅，至佛灭度后二百年，中从雪山出，觅诸同行，见大众部，唯弘浅义不知深法。其人具足诵浅深义，深义中有大乘义，成实论即从此部出。	上座弟子见其弃本弘末，四过宣令，遣其改宗，遂守宗不改，而上座弟子移往雪山避之，因名雪山住部。	二者八不即是雪山全如意珠偈，偈云：诸行无常，是生灭法，生灭灭已，寂灭为乐。此偈上半，即无生灭生灭义。	衣有三种。雪山大士，绝形深涧，不涉人间，结草为席，被鹿皮衣，无受持说净等事，堪忍力成，不须温厚，不游人间，无烦支助，此上人也。	虽非字非非字，而双照字非字，是为一切种智本。雪山为八字舍所爱身，是为行本。我解一句乃至半句。得见佛性入大涅槃。即是位本。我得三菩提。

○ 唐代佛籍中“雪山”语用示例

（四）儒学义理中的“求静”与“观雪景”

到了唐代，由于玄学的消解和儒学地位的重新确立，“雪”的语义中

玄学的语义就消去了（但玄学注重"才性"的观念依然盛行），佛教的"观想修身"语义则日益流行。可以看到的现象是，唐代士人皆以学儒求功名，他们多会在寺院中苦读，考取功名后，亦信奉佛教，但凡遇到仕途困境或挫折，就会立即投身佛寺以求身心解脱。换言之，唐代士人在家国层面奉行儒家的规范，在个人身心修养层面则倚重佛教，而这也正是唐初以释法琳为代表的佛教护法们调适儒佛，改革宣教方向时所意识到的。(注)

由于佛教的终极关怀是舍离此世，说万物为空，所以在根本上就与儒家肯定此世、要求士人尽忠尽孝维护家国秩序的思想形成了冲突，尤其越是到国家社会秩序不稳定的时期，这种冲突就越发突显，于是就引发了国家层面唐武宗的灭佛和士人思想层面的辟佛运动。

韩愈、李翱是唐代辟佛崇儒的代表人物，他们提出恢复孔孟的"心性论"作为对抗佛学的根据，以求儒学式性命安放。李翱《复性书》"复性"的理路是："动静相生而不息，斋戒其心至寂然不动，显至诚。"可以看出，李翱的观点在结构上与"雪山偈"是同一的，他提出"动静"作为儒学心性论的核心范畴，通过"斋戒其心至寂然不动"来达到"至诚"的精神层面。(注)而在《中庸》中，只有达到"至诚"的层面，才能"经纶天下之大经，立天下之大本，知天地之化育"。"至诚无息。不息则久，久则征。征则悠远。"为了进一步确立"静"的重要，他又把"静"纳入《中庸》"天命之谓性"的结构中，说："人生而静，天之性也。性者，天之命也。"于是，儒学中静坐冥想的修身功夫就确立起来了。而以"静"为人之性、"诚"为圣人之性的定义，即将冥想的目标由佛家的"空灭""解脱"转换为"成德化育"，这就把儒家的静坐修身与佛家的禅定区分开来了。



◎ 图5-7（传）唐 王维
《雪溪图》
纸本水墨
36.6cm×30cm
台北故宫博物院

追溯到这里，我们终于知道《雪堂记》中苏轼“求静”与“息群动”是在做什么了，也知道“雪景”为什么可以成为修身观照的对象了。因为春夏秋冬四景之中，只有冬天的“雪景”最能体现“静境”。[注]从李翱的开拓为基础，从五代开始一直到北宋末，山水画迅速崛起并侧重“雪景”主题，画幅以壁画屏障为主，尺幅巨大，便于在房间内布置出身临其境的场景感（这一点从《林泉高致》等宋代文献的记载中也可以得到证

实）。这也就是说，山水画和雪景主题是缘于唐末形成的儒家“求静”的修身需求而进入了士人的精神生活。

四、雪景山水画了什么？

士人修身观照的“雪景”山水画会描绘什么内容呢？苏轼在《雪堂记》中也只是说“绘雪于四壁之间”，却没有详细描述所绘的图像内容。那我们就从现存作品和文献著录作品的主题与题材倾向来推测一番。

就现存五代两宋时期的山水画图录和整理的画史、鉴藏文献著录中的山水画的题目来看，“雪景”的主题类型大体可做如下之划分：

（1）“雪景”类，即以状景为主；其题材有山、峰、松、江、溪、风、雨、岩、石、林十类；时令上明确的是“暮雪”，气象则有“阴”“晴”；雪之状态则有“飘雪”“密雪”“雪满”“雪霁”“深雪”“积雪”“残雪”等。

（2）“屋木”“建筑”“村落”类，屋木之类别有“僧舍”“楼阁/观”“宫廊”“佛刹”“山家”“江村”“桥”“雪宫”“关隘”七类，其中“雪宫”“武关”为典出。

（3）“雪归”类，有“归舟”“归庄”两类。

（4）“行旅”类，有“盘车”“运粮”“骡纲”“待渡”“早行”“行骑”等。

（5）“典故”类，有“子猷访戴”“袁安卧雪”“王恭涉雪”“踏雪寻梅”“钟馗”。

（6）“居隐”“闲适”类。有“山居”“江居”“赏雪”等。

（7）“渔猎”类，有“捕鱼”“独钓”“渔浦”“雪猎”。

（8）花鸟类，有“寒鸦”“寒花”。

从上面“主题”的分布情况来看，状景类是第一大题。在研究过程中，我们又通过画题对“题材”进行提取、聚类，发现五代两宋时期雪景山水画的常用题材有143个，出现频次最高的是“雪霁”15次，其次分别是“雪山/峰”13次、“行旅”11次、“楼阁”11次、“积雪”8次、“雪江”8次。所谓“雪霁”就是大雪初停之时，与之相似的还有“积雪”“残雪”2次、“雪晴”1次。虽然，从数量上还不足以说明五代两宋时期“雪景”画描绘的主要是“雪后”景致，但如果从画面中“雪”的表现技法来看，就可以发现，五代时期还存在的“弹雪”技法（用毛笔蘸白颜料在画面上弹洒出细小的白点，以模拟雪花纷扬飘洒的状态）在北宋几乎消失不见了，画面中的人物、动物也越来越少，可以明确地看出画家们对于“幽冥”和“寂静之境”的追求。这就与士大夫对于雪景山水画的客观需求对应起来了。



◎ 图5-8 五代 王齐翰
《勘书图》
绢本设色
28.4cm×65.7cm
南京大学

通过上述的梳理，我们大体可以判定，苏轼在“雪堂”四壁画雪，也

应该是一寂静之雪景，而非纷扬飘洒的雪花。

五、“雪景”主题的衰落与转型

北宋前中期，或说庆历以前的文化基本上是“以唐为尊”，士人皆以韩愈、柳宗元、杜甫为效仿对象，作诗文多讲“为乐”与“涤荡胸怀”。即如范仲淹《岳阳楼记》之“后天下之乐而乐”、欧阳修《醉翁亭记》的“山水之乐”。单就“观雪”来看，如欧阳修皇祐二年在颍州时所作的《雪》诗：

乃知一雪万人喜，顾我不饮胡为乐。坐看天地绝氛埃，使我胸襟如洗瀹。脱遗前言笑尘杂，搜索万象窥冥漠。注

作此诗时，欧阳修正在重修《五代史》。之所以要重修，主要原因是欧阳修要以新的道德观与价值标准对唐和五代历史重新定位。《雪》诗中“为乐”“胸襟如洗瀹（音yuè，疏导义）”是唐以来心性论儒学的观念沿袭，而“搜索万象窥冥漠”就是北宋中期兴起的“观物缘静而循理”观念，也就是“格物致知”。

“格物致知”是《大学》中的概念，在北宋司马光首先在《致知在格物》一文中重新解读，他认为“《大学》曰：致知在格物。格，犹捍也，御也。能捍御外物，然后能知至道也矣”。很明显，文辞间所透露的是司马光对于外界物质诱惑纷扰的一种戒备心理，他说的“格物”与我们现在所理解的研究外在事物正好相反（事实上他的观点与李翱是一致的）。在司马光的基础上程颢进一步将“格物”与“诚意”“正心”贯通起来，他说：“物来则知起，物各付物，不役其知，则意诚不动。意诚自定，则心正，始学之事也。”（《二程遗书》卷六）注

这种“格物致知”观念的流行在常识层面上消解了山水画和雪景在修

身过程中的“观想”语义。物即为物，诚意自定。“素洁静寂”在“理”的层面自然不是“雪”和“山水”的本性。例如朱熹即说：“天之春夏秋冬最分晓：春生，夏长，秋收，冬藏。虽分四时，然生意未尝不贯；纵雪霜之惨，亦是生意。”（《朱子语类·仁义礼智等名义》）也就是说，由于“格物”观念的兴起，士人对于山水和绘画的认知观念改变了，这必将引发山水画和雪景主题的发展变化。于是，我们就看到，两宋之交的大画家李唐发出了深深的感慨：“雨里烟村雪里山，看时容易画时难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”从文献统计数据来看，无论现存画作或是鉴藏著录都显示，在徽宗朝时期山水画的主题就已经开始转变，“雪景”擅长者和创作量都大幅度衰减。

“雪景”主题的衰落与转型还有第二个原因。

前文已经指出，李翱《复性书》中“斋戒求静”“显至诚”的理路作为修身方法是不完整的，因此也是无效的。在李翱的基础上，周敦颐在《太极图说》中提出了系统的“主静至诚”修身法。他定义：“寂然不动者‘诚’也，感而遂通者‘神’也，动而未形有无之间者‘几’也。”——这是道德境界从冥想下贯到行为的路径。在此基础上周敦颐又提出了“致诚”的具体方法和“修学成圣”的理论，即“君子‘乾乾不息’于诚，然必‘惩忿窒欲，迁善改过’”和“欲寡而理明，寡之又寡，以至于无，则静虚动直，而圣可学矣。”——这标志着宋明理学“修身功夫”理论的正式确立。

但是，以“虚静”为冥想目标，在终极层面容易与佛家的“空寂”混淆，于是程颐就进一步提出了“主敬”的修身法，使冥想者能够“心有所主”还可以格物行义，这就与“弃智解脱”的禅定区分开来。随着理学“主敬”修身法的传播，“雪景”或“山水画”被赋予的“静境”和“观想喻义”功能就开始消解，退回到艺文和观赏价值层面。于是我们可以看到南宋士人对于绘画的新要求，例如王十朋《观贡院画春景图》一诗就十分有趣：

梁栋翚飞气象新，画工妙思亦通神。要令寒士皆春色，四景之中独

画春。

从绘画史领域内的发展状况来看，到了元代，源于对南宋绘画风格的反思，出现了“复古派”，他们力主师法晋唐和北宋李郭传统，于是仿作了一批“雪景”山水画。值得注意的是，这一派画家，如赵孟頫（1254—1322）、曹知白（1272—1355）、朱德润（1294—1365）、唐棣（1296—1364）、姚廷美（活动于1341—1368年）等人，他们虽然也曾到过大都（北京），但一生多数时间都活动于江浙。那他们所画的“雪景”就并非其生活中所常见，更大的程度上是一种风格与观念的追溯。江浙并非无冬无雪，但以地域因素来解释南宋以来山水画中“雪景”主题骤减，理据并不能周全。正如按北宋画家所绘作品的图景“索骥”，不说其中“溪山”“江山”类主题，即便是“早春”“楼阁”“寺观”这些山水物类也难有实景以对。

这一现象追溯到观念层，即又落实为山水画所表现的图景究竟是客观实景，抑或是主观再造之景？山水画究竟是以再现客观自然之美为目的，抑或是以主观的价值建构为目的？山水画的存在究竟是以存形留影为目的，还是以山水图形为载体寄寓某种观念系统？这些问题在本书其他章节中已有专题论述，本文即不再赘述。

而到了明清时期，山水画的主题与内容呈现多个路向，主题大体可分为实景写对、复古临仿、诗意图、典故祝寓等。不过就总体趋势来说，除了明代初期宫廷画院中提倡复古两宋时有少量画家创作“雪景”，以吴门画派、松江画派为代表的文人画家笔下，“雪景”只是作为冬季意趣的描绘，在数量上远无法与“秋景”“春景”主题相比。时至今日，多数山水画家一生的创作之中都见不到一幅“雪景”，甚至出现了以“雪景”为媚俗画的观念。从观念底层分析，这真实地反映了宋明理学的宇宙观和人生观消退后，主流观念推崇实践力行高尚，认为不以克念作圣为目的的“参禅”“静坐修身”行为是虚假做作的价值观。



◎ 图5-9（传）北宋 李成
《群峰雪霁图》
绢本设色

77.3cm×31.6cm
台北故宫博物院


雪壓溪南三百峰清
流照見玉崚嶒等閒十
里溪山勝都屬幽人獨
賞中
徵明

◎ 图5-10 明 文徵明《溪山冬雪图》
纸本设色
118cm×28.5cm
嘉德2009年秋拍拍品

由此，不难得出这样的结论："雪景"由先秦两汉时期具有负面价值的自然现象，在魏晋时期被玄学赋予了观赏价值和道德喻义，同时期兴起大乘佛学则为"雪景"赋予了作为修行场所和观想对象的语义；到了唐代，玄学被佛学取代，身处儒佛二元文化语境中的唐代士人即将"雪景"作为观赏的对象，又将"雪景"作为修身观照的图景；而到了唐末，"雪景"山水画因心性论儒学修身"求静"的观念影响而迅速兴起，成为北宋前中期最为盛行的画题；而随着理学的兴起，儒学确立了以"去欲正心"为内容的修身工夫论和以常识为理性判据的"格物致知"观念，"雪景"作为修身观照图景的功能就迅速衰退；南宋之后的"雪景"画题和山水画就侧重于审美观赏和文人意趣的表现；而到了近现代，由于理学的解构和现代科学思想的传入，理学的修身法和以追寻道德本原为目的"格物"观念不再流行，"雪景"画题和山水画也随之退出了文化大传统中的核心领域。

---

1. 元丰五年（1082年）是苏轼作为文学家和书法家最为辉煌的一年，这一年他写了115片诗文，其中有《念奴娇·赤壁怀古》《赤壁赋》《后赤壁赋》《定风波》等文学史上的名篇，还写出了《黄州寒食诗帖》这样被奉为"天下第三行书"的杰作。而这一切都是他在年初修建的"雪堂"中完成的，于是他也就把自己的号改为"东坡居士".

2. 参见《雪堂记》："苏子曰：……子以为登春台与入雪堂，有以异乎。以雪观春，则雪为静，以台观堂，则堂为静。静则得，动则失。黄帝古之神也，游乎赤水之北，登乎昆仑之邱，南望而还，遗其玄珠焉。游以适意也，望以寓情也，意适于游，情寓于望，则意畅情出而忘其本矣，虽有良贵，岂得而宝哉。是以不免有遗珠之失也。虽然，意不久留，情不再至，必复其初而已矣，是又惊其遗而索之也。""是堂之作也，吾非取雪之势，而取雪之意；吾非逃世之事，而逃世之机。吾不知雪之为可观赏，吾不知世之为可依违。性之便，意之适，不在于他，在于群息已动，大明既升，吾方辗转一观，晓隙之尘飞。子不弃兮，我其子归。""客忻然而笑，唯然而出，苏子随之。客顾而颔之曰：有若人哉。"（按："有若人哉"的字面意思是"有这样的人啊"，而隐含意思却是用"君子哉若人"的典故，这是孔子常用来评价有德之人的用词。）[宋]苏轼。苏轼文集[M].北京：中华书局，1986:410-413.

3. 从这一时期苏轼与友人的书信和诗文中我们可以看到，虽然因为感到身体日衰，他开始学习道家方士的“养炼之术”（元丰三年《答秦太虚》）；为“求自新之方”，他开始学习佛家“禅定之法”（元丰七年《黄州安国寺记》）；但更多的时间中，苏轼还是用心于儒家治学，在“雪堂”中写出了《论语说》五卷、《易传》九卷，并以抄《汉书》为日课（元丰六年《黄州上文潞公书》）。苏轼的这种生活状态，恰恰反映的是唐代形成的儒释道“三教合一”思想。在这里还需要强调一点：判定一个人是否是宗教信徒，我们往往忽略了宗教界的标准，那就是对于宗教“终极教义”的无条件无任何质疑的信奉，也正是在这一点上，我们只能说苏轼是一个儒家士人，而不能说他信奉佛教或道教.

4. 如北宋谢薖（1074—1116）即有《王摩诘四时山水图》一诗，但此画是否真为王维所画是大有可疑的。如陕西富平县朱家道村唐墓中“山水六屏”，但却不是四季图样。参见井增利，王小蒙。富平县新发现的唐墓壁画[J].考古与文物，1997，4:8-11.

5. 表注：由于五代时期的山水画家关仝尤其喜欢画“秋景”《宣和画谱》中著录就有44幅，一下子拉高了“秋景”画题的数量。还需要说明的是，现存馆藏作品中有不少作品的真伪都还存在争议，统计数据权做参考，而著录类作品的统计数据皆来自元代以前的文献材料，如《宣和画谱》《圣朝名画评》等，这些本朝人撰写书册中的数据是可信的.

6. 王维的雪景山水画著录来自《宣和画谱》卷十“山水一”著录，画题与画幅数为“雪川羁旅图一、雪渡图三、雪冈图四、雪冈渡关图一、雪江胜赏图二、雪江诗意图一、雪景待渡图三、雪景饯别图一、雪景山居图二、雪山图一、群峰雪霁图一。”根据米芾等人对于北宋书画收藏领域的伪造托名情况的记载可以推想，这其中肯定有不少虚假托名的作品。而且从《历代名画记》中记载的唐代山水画发展情况来看，尚没有直接的“雪景山水画”的条目。不过，《历代名画记中》记载了“吹云弹雪”画法，敦煌壁画中也有雪山画。到了五代，南唐画院画家赵干《江行初雪图》就使用了成熟的“弹雪”画法。于此，可以推断至少在晚唐，“雪景”画的确是产生了，是否为成熟形态则是另一回事了.

7. 此处所涉及的具体文献，只要翻阅一下唐代的《艺文类聚》、宋代的《太平御览》等大型类书中的“天象部”就可以轻松清楚地看到。在网络上，这些类书都已经有可供全文检索的电子版。

8. 今传《白雪》琴曲谱始见明代《神奇秘谱》（中卷，商调），其解题曰：“《白雪》取凛然清洁，雪竹琳琅之音。因有白雪，始制阳春之曲。宋玉所谓阳春白雪，曲弥高而和弥寡，其此也夫。”

9. [南北朝]萧统。文选（卷十三，胡刻本）[DB].北京爱如生数字化技术研究中心。中国基本古籍数据库。黄山书社，2006:304.

10. [南北朝]鲍照。鲍明远集（卷九，四部丛刊景宋本）[DB].北京爱如生数字化技术研究中心。中国基本古籍数据库。黄山书社，2006:30.

11. 初唐释法琳《辩正论》卷七“品藻众书篇第九”说：“行之邦国，政令形于四海；用之乡人，德教加于百姓。故云：孝者始于事亲。中于事君，终于立身也。”

12. “是故诚者，圣人性之也。寂然不动，广大清明，照乎天地，感而遂通天下之故。行

止语默无不处于极也。复其性者，贤人循之而不已者也。不已则能，归其源矣。”同上.

13. 这里要特别指出：《复性书》中对于“诚”的定义还是不完善，或者说只是提出了“静”却还没有落实到个体更深的层面，所以，按照李翱的方法冥想“诚”最终还是流于概念而无法体验。相反，苏轼对于“诚”是有明确的定义，他在《中庸论》上（嘉祐六年）里说：“夫诚者，何也？乐之之谓也。乐之则自信，故曰诚。”对应到《雪堂记》就是“适意寓情”，这显然是苏轼在经历了生活挫折之后的观念调适.

14. [宋]欧阳修。欧阳文忠公集（外集卷四，四部丛刊景元本）[DB].北京爱如生数字化技术研究中心。中国基本古籍数据库。黄山书社，2006：329.

15. 关于“格物致知”，二程的观点似乎并不一致，程颐的观点更接近于今人的理解，他说：“格犹穷也，物犹理也，犹曰穷其理而已也。若日穷其理云尔。穷理然后足以致知，不穷则不能致也。”“凡眼前无非是物，物皆有理。如火之所以热，水之所以寒，至于君臣父子间，皆是理。”朱熹的观点则是程颐的发展，他认为：“所谓致知在格物者，言欲致吾之知，在即物而穷其理也。盖人心之灵，莫不有知，而天下之物，莫不有理。惟于理有未穷，故其知有未尽也。是以《大学》始教，必使学者即凡天下之物，莫不因其已知之理而益穷之，以求至乎其极。至于用力之久，一旦豁然贯通，则众物之表里精粗无不到，吾心之全体大用无不明矣。此谓物格，此谓知之至也。”需要明辨的是，程朱的“格物”观念最终的目的是体悟和认识到“终极物理”与人的“道德本原”是一致的，所以“求知”是出发点，（始学之事）但终点却不是以“知识”付诸认知或改造事物，而是“正心”与“成德”.

江山寻隐——黄公望的山水生活

郑维坤 / 文

如果说西方最负盛名的绘画名作是达·芬奇的《蒙娜丽莎》，

那中国最受关注、最具传奇色彩的名作就是

元代黄公望的《富春山居图》。

在明清时期，《富春山居图》被奉为第一名迹，

现存的名家临仿之作就有二十余幅。

清初山水画巨擘王原祁一生致力于临仿黄公望，

甚至自言以“得子久些子脚汗气”为傲。

而在当代，

不仅有一批以“富春山居”为主题的小说、电影、电视剧、舞台剧，

甚至社区的规划命名也是“富春山居”。

2011年6月，台北故宫博物院主办的

“山水合璧——黄公望与富春山居特展”，

短短两个月就吸引了全世界五十多万人次观展。

但是，

与《富春山居图》声名显赫相反的是，

对于作者黄公望，我们却知之甚少。

事实上，如就“传奇”来说，作为全真教道士的黄公望，

他的人生经历、他的画艺成就之路也是“嗣德有继”，

值得“大书特书”的。



◎ 图6-1 黄公望像

一、儒生黄公望

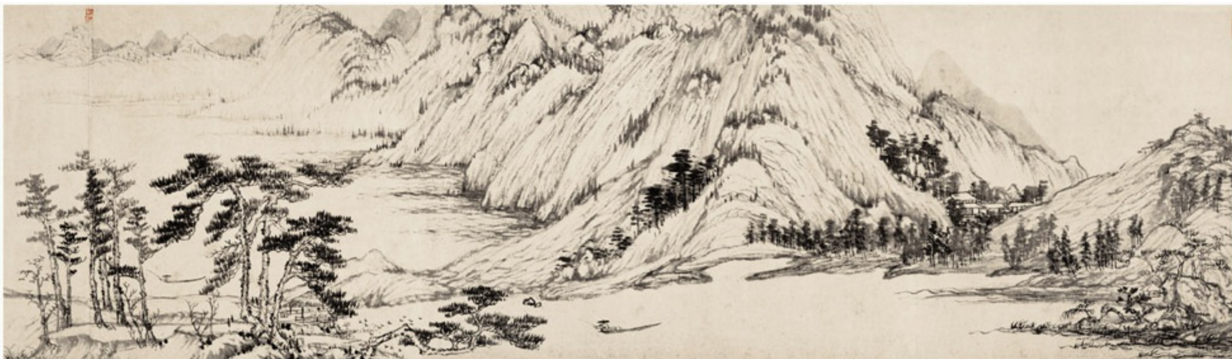
元代的江南究竟是一个什么样的景象？有人说“崖山之后无中国”，

也有人说理学在元代正式成为官学，在思想层面真正落实了宋儒们的重建大一统意识形态的志愿。对于元代思想与文化领域的发展状况，相较于宋代与明清，人们的关注显然是欠缺的。

就山水画领域来看，元代不足百年的时间里，涌现出如赵孟頫、黄公望、倪瓒、吴镇、王蒙等一批对后世影响深远的山水画大家，然而我们对于这些画家的了解，往往没有对他们的作品熟悉。就黄公望来说，影响并支撑他从事山水画创作的思想、世界观与价值观是什么？作为一名全真教道士，他的思想和信仰是否纯粹？《富春山居图》表现的是不是道家思想？又是在何种境遇下创作完成？显然，这些问题都是有研究魅力的。

黄公望（1269—1354），字子久，号一峰、大痴道人、井西道人等。与倪瓒、吴镇、王蒙合称为“元四家”。黄公望在元代虽已负盛名，但身在江湖，生平事迹就无缘正史。综合各种元代的史料可知：黄公望从小智力超常，在孩童里出类拔萃，由是入选了神童科。而继父黄乐尤其喜爱其聪颖过人，遂取字“子久”，期望他健康地成长。由于接受了良好的教育，黄公望的学养可谓是“经史二氏九流之学无不通晓”。像宋代所有的读书人一样，在儒家经典中成长起来，受着济世思想的影响，青年黄公望对于科举入仕、光耀门庭有着强烈的渴望，对与达官贵人的交往也颇为热衷。[注]

然而现实却很残酷。黄公望11岁那年，崖山海战，南宋王朝灭亡。缘于最后的决战发生在海上，江南地区以不流血的结果纳入元朝版图，繁华富庶幸存于战火，文化风俗未受波及。但以武力征服世界的元廷并不需要儒生来共治天下，于是科举制就被废止了。对于像黄公望一类，期望靠穷力于读书，通过科考进入仕途大门的大批儒生来说，这就是斩断人生理想，前途一片凄凉了。



◎ 图6-2 元 黄公望
《富春山居图》（局部）
纸本水墨
33cm×1036.9cm
台北故宫博物院

元朝蒙古族政权崇尚武力，认为儒士虚务文饰，对待儒生及儒学的问题上，态度从未超出实用主义范畴。所以，在人事安排上不愿让儒士插手国政要务，把拣秀才与搜求宗教人士并视为推进蒙古势力统治的有效手段，只是在各级行政机构参用汉人，实行“以吏代士”策略。1315年元仁宗虽然开科取士，但实质上“不过粉饰太平之具”，于是就有儒士自嘲的“七匠、八娼、九儒、十丐”之说。注

宋朝的覆灭本就已经打破了理学家对于“天道永恒”“文治盛世”的构想，现实中的入仕无门和地位的低下，更使得素以天下为己任的儒士感到尊严受到挑战。所幸的是，理学系统中已经为儒学传承划出了家族和“家学”空间，也为儒士选择退隐自修、守道成贤和教化世人赋予了正当性。于是我们就可以看到，元朝有大批的儒生选择了归隐乡野，振守家学，以诗文书画为乐事，交游访友，江湖间一派其乐融融的景象。

当然也还有一种声音，如朱德润（1294—1365，官至镇东行中书省儒提举，元代仿李郭一派山水画家）就认为士大夫拘泥于儒、吏之见，不仅无益于学，也无益于救风俗。他主张“君子必读书为吏，然后烛理明见事果”。

在这种时局下，才华横溢、一腔政治热忱的青年黄公望选择了踏入

吏途。

至元二十八年，黄公望23岁。是年初春，江南浙西道肃政廉访司由提刑按察司改置，治所在平江，首任廉访使为阎复。年末，治所迁往杭州。次年，阎复调离，徐琰接任廉访使。[注]阎复和徐琰都是“东平四杰”之一。徐琰有真才实学又勇于任事，识人爱才，重视文教。他在杭州创建了西湖书院，虽在政治上有笼络士人之嫌，但实际也有提振儒学之功。

在这几年，黄公望初展才华，并有了重要的人生机遇。他先是结识阎复，后即成为徐琰治下的廉访司书吏。据杨瑀《山居新话》中记载，阎复、徐琰、赵孟頫诸公对他“莫不友爱之”。数年后，黄公望离开廉访司北上入京，至于是什么缘由，现在已无资料可查知。但可以肯定的是，23岁到26岁这几年，是黄公望第一次步入吏途，并结识了一些在元代文化史上有重大影响的达官贵人，这对他后来的人生和艺术成就影响很大。

钟嗣成《录鬼簿》中写道，黄公望“先充浙西宪吏”，之后即去了大都，“后在京，为权豪所中”。意思是黄公望在京城被权贵构陷，自然是有了牢狱之灾。那黄公望在元大都具体做什么呢？他的好友王逢在《题黄大痴山水》诗前小序有所透露：“尝椽中台察院，会张闾平章被诬，累之，得不死，遂入道云。”由此可知，黄公望进京之后是在御史台察院充当书吏，按照元朝的用人制度推断，这应当是有人举荐。至于“会张闾平章被诬”之事，据《元史》记载，延祐二年张闾因经理田粮获罪，“以括田逼死九人”而被捕。黄公望受其牵连而入狱，危及生死，由此也可见二人关系并非萍水。



◎ 图6-3 江西龙虎山嗣汉天师府“祖师殿”

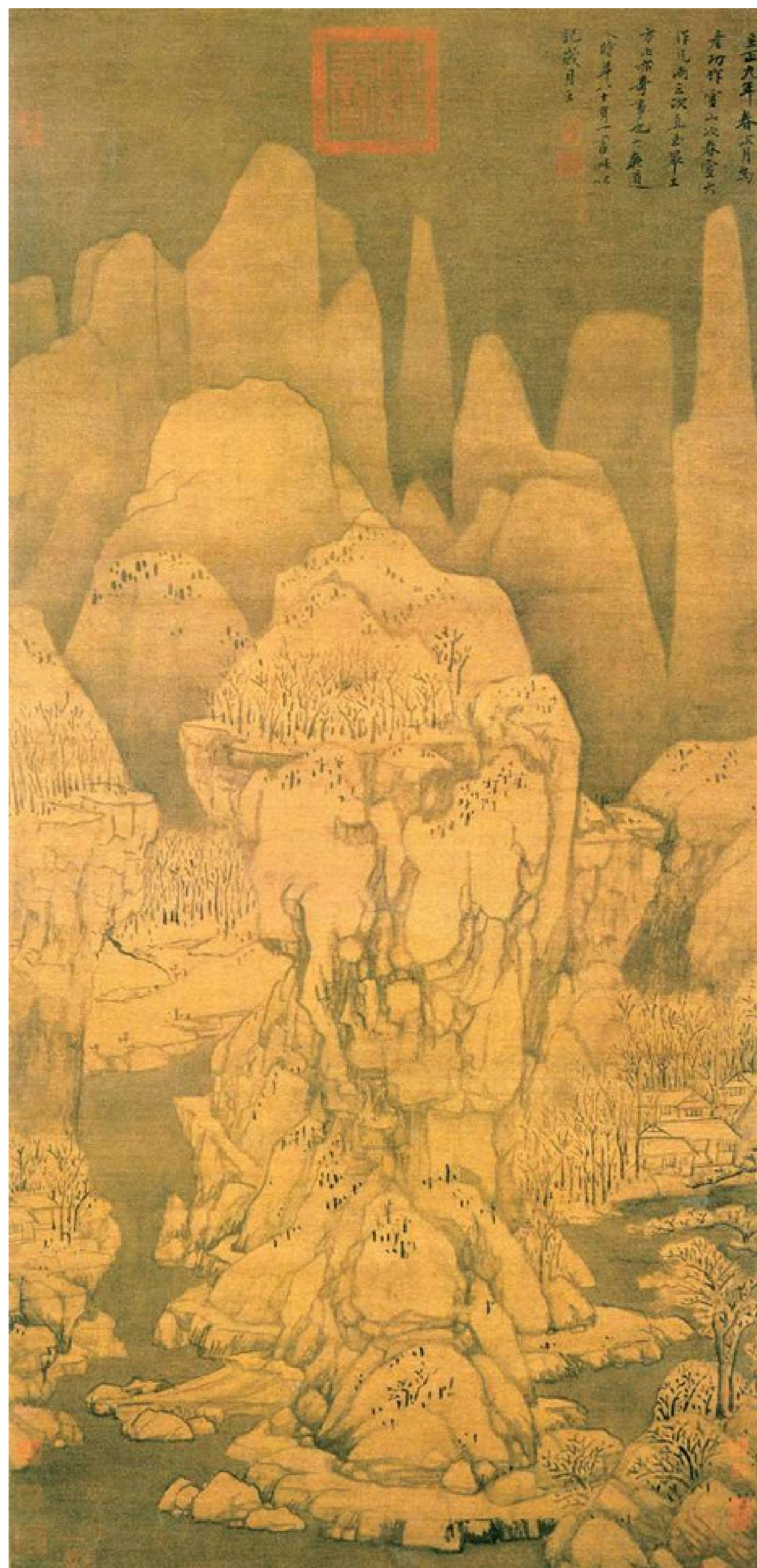
值得注意的是，同年二月，元仁宗颁旨施行了“台察官吏犯赃不叙”注的制度。这就意味着，黄公望因为这次入狱，结果将是永不被政府叙用。尽管黄公望很快出狱，但他的仕途之梦就此彻底粉碎了。“试吏”数年非但未达成大志，反以身陷狱灾黯然收场，这必然对他打击非常大。据王逢记载，出狱后的黄公望就加入了全真教，“返常熟，隐于虞山”，以作画为乐、算卦卖卜为生。注

二、道士黄公望

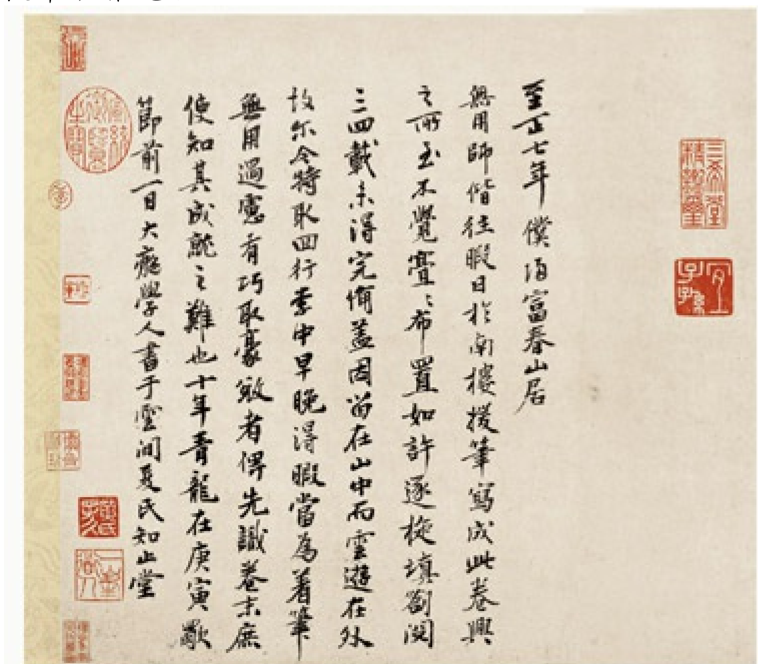
（一）道籍师承

在黄公望留存的诗文题跋中，有一则他为“金蓬头”画像所题的“赞”：“师之道人，此特其迹。普愿学者，惟师是式。大痴道仆黄公望稽首拜赞。”语句间以“师”与“道仆”相称呼。“金蓬头”本名金志扬，号

野庵，浙东永嘉人。南宋末慕道出家，师从全真教道士李月溪。常蓬头一髻，故时人多称“金蓬头”。《历世真仙体道通鉴续编》有《金蓬头传》，张宇初《岘泉集》有《金野庵传》。从其传记中可知，李月溪非常器重金志扬，“命其游学燕、赵、齐、楚，求正于先德”。金志扬后来在江西龙虎山传道，在圣井山山顶筑天瑞庵，被视为高人异士，四方闻声名来参礼者甚众。他晚年隐于武夷山白玉蟾之止止庵，在江南受到广泛敬仰。从元代史料中可以明确确定的门徒有劳衍素、郭处常、李西来、殷破衲、方从义等。如此看来，单凭这一段“像赞”中的“师仆”之称，并不能确定黄公望究竟是师从还是参礼于金志扬。



◎ 图6-4 元 黄公望《九峰雪霁图》
绢本水墨
117.2cm×55.3cm
故宫博物院
此画中，黄公望将松江一带九座道教名山收入一图，山名分别是灵台、华盖、文笔、接引、宝鼎、灵鹫、双阙、卧龙、翠屏，是全真龙门派重镇，故称“九峰”。此画赠江浙儒学提举班惟志。



◎ 图6-5 《富春山居图》
（无用师本）卷尾黄公
望之题跋

此外，在《道藏》中，有金月岩编黄公望传的三篇丹诀，《纸舟先生全真直指（一卷）》《抱一含三秘诀（一卷）》《抱一子三峰老人丹诀》。有人认为金月岩即金蓬头。在古籍库中检索，除了这三篇丹诀则找不到金月岩的其他相关材料。在两篇金蓬头传与相关金蓬头一些散乱诗文中，亦没有找到直接证据证明金蓬头与金月岩为同一人。从黄公望交游圈中人物的履历推断其道家师承，可以看到，黄公望结识最早的道友是倪瓒长兄倪昭奎。大约是1295年，“浙西廉访使”徐琰招倪昭奎入幕中，此时黄公望在徐琰门下任“浙西宪吏”。在倪瓒出生后不久，倪昭奎又“去从金先生应新为玄学”，后来成为道门中的显赫人物。但也无法断定倪昭奎师从的“金先生应新”是金月岩还是“金蓬头”。

因此，黄公望的全真教道士身份是各类史料中明确的，但其具体的师承则尚无定论。

（二）道友间诗画往来

通过黄公望题画诗及画作题跋中涉及的人物关系梳理，可以发现，黄公望的作品大多数为道友所藏，或者为道友所求而作。其中道人张雨是一个收藏黄公望作品的重要人物。张雨（1283—1350），字伯雨，钱塘（今杭州）人，道号贞居子，又号句曲外史。他博学多闻，擅长诗文、词曲、书画，清新流丽，时人称有晋唐遗韵。张雨初学道于茅山，历主茅山崇寿观，元符宫。至元二年（1336）张雨归杭，（是年黄公望68岁，金蓬头于武夷山仙逝）至正二年（1342）张雨提点开元宫。至正四年（1344）黄公望76岁，为张雨画《云壑幽居》图，并送他归句曲山。黄公望的《秋山寂图》（即《仙山图》）、《缥渺仙居图》均为张雨所藏。至正八年（1348）秋月，黄公望在张雨居所观钱选《浮玉山居图》，并为之题跋。可见张雨归杭后及主持开元宫期间，与黄公望多有往来。

道士方从义（约1302—1393），号方壶、上清羽士、金门羽客等。早年为上清宫道士，后入金蓬头门下，一直追随其后，直至金逝世，在道门中有很大影响。[注]“方外之友曰‘方壶子’者，早弃尘事，深求性命之学，从（金）先生最久。”方从义能诗书，画山水取法董巨、二米，擅写云山，笔墨苍润。方从义与黄公望之间有着较多的艺术交往，现存黄公望题方从义山水画诗二首，在题《松岩萧寺图》诗后有加注：“方壶此卷，高旷清远，可谓深入荆关之堂奥矣。鄙句何足以述之，愧愧。”[注]可见二人相互倾慕之情。

当然人们最为关注好奇的莫过于“无用师”。无用师是谁？能让黄公望把平生力作《富春山居图》拱手相送。此前，有研究者认为无用师是和尚，有人说是道士，因资料匮乏而无定论。如今，随着大数据时代的

到来，通过检索古籍数据库，我们就可以准确判定“无用师”是上清宫道士郑无用。在《元诗选补遗》收录《全真师郑无用北游》诗一首；另有郑元祐题薛真人诔文后：“郑无用出杭，仙儒张伯雨为之诔，三读其文而悲之。”[注]可证郑无用曾居杭州，与张雨、郑元祐熟识。另《全元文》陈高《散木轩铭》记载：“全真道士郑无用名叫郑樗，字无用，号散木。”可见其名、字、号皆出自《庄子·逍遥游》之“大樗无用”的寓言。[注]恰好郑元佑也有题写黄公望山水画的诗二首，说明三人之间是有交集的。另外，还有资料显示，郑无用是金蓬头的弟子，而郑元祐则有题《上清金蓬头道者画像》一首诗[注]，说明这张金蓬头画像在杭州一带流传较广。



◎ 图6-6 山西永乐宫壁画
（永乐宫为全真教祖庭之一，为道教绘画之代表）
此画中，黄公望将松江一带九座道教名山收入一图，山名分别是灵台、华盖、文笔、接引、宝鼎、灵鹫、双阙、卧龙、翠屏，是全真龙门派重镇，故称“九峰”。此画赠江浙儒学提举班惟志。

另有两人需要说，一是危素（1303—1372），字太朴，号云林，是元廷中少有的官至尚书、参知政事的南人。危素与黄公望交往密切，是收藏黄公望作品最多的人。同时，危素与金蓬头、倪瓒、张雨都有密切的交往和深厚的感情。二是倪瓒，从倪黄二人的题画诗文数量和创作情况可知，黄公望当在倪瓒家长时间留住。倪瓒大哥倪昭奎、二哥倪子瑛皆是道教中权势人物，因此，倪家在当时可说是江南道教人士交流聚会的据点，黄公望与诸多道教上层人物的交游关系建立，倪家、倪瓒应有

极大推助。

通过上文的梳理，可看出黄公望与郑元祐、张雨、郑无用、方方壶、危素、倪瓒兄弟之间存在明确的交游交集，而这些人都以“金蓬头”金志扬为核心，形成同门或道友关系。由此可知，黄公望虽然未担任任何道教上层教职，但他以卓越的书画才能，在以杭州、苏州为中心的道友和文化圈中获得了颇高声名与地位。

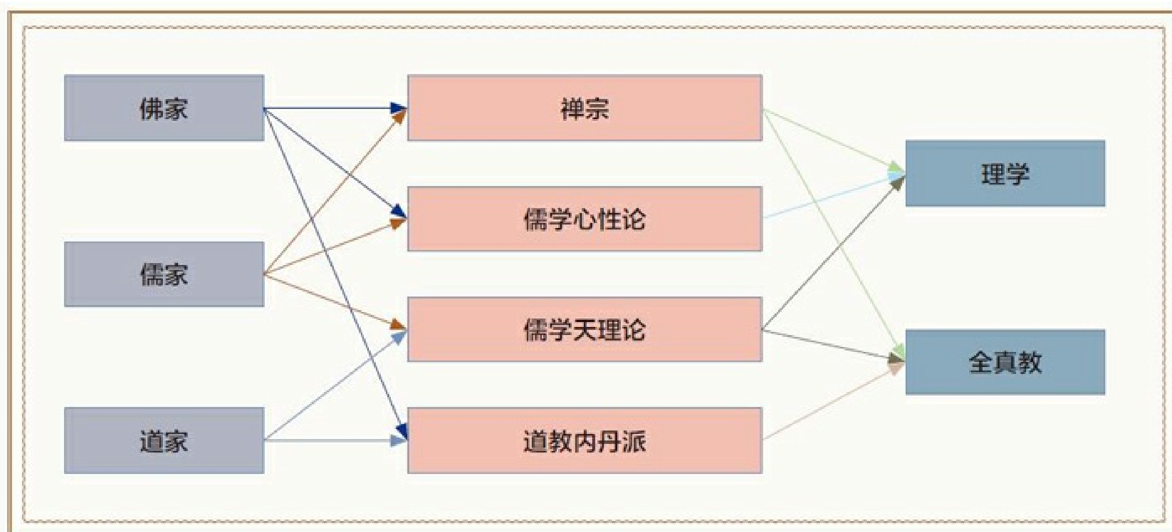
三、黄公望的道教思想

（一）“三教合一”之全真教

儒、释、道三家的根本不同之处是，儒家追求经纲济世，成德成圣；佛家认为万般皆虚幻，追求此世之解脱；道教认为人天生之性命为本，当超脱世俗，追求“长生成仙”。因为终极追求的冲突，三教历来冲突不和，尤其以唐初的三次佛道大论辩为代表事件。也正是自那时起，“三教合一”的观念开始出现，而事实上的融合是先从儒家与佛教、儒家与道教的两两融合开始。儒、佛的融合形成了中国式佛教禅宗和儒学心性论复兴，儒、道的融合形成了儒学天理论，佛、道的融合形成了道教内丹派；“三教合一”最终在南北宋之际实现，而且只有两种形态，即儒家的新形态“理学”和“全真教”。其演化关系如表6-1所示[注]。

全真教，或称全真道，创立于金朝正隆大定年间，开宗祖师王嚞，道号重阳子。金庸武侠小说中的“王重阳”和“全真七子”，以及丘处机74岁西出昆仑，在中亚结识成吉思汗，并在元初担任“国师”皆是真实事件。与历史不符的是，全真教并非以武功立派，而真真切切是一个以文、以思想为教旨的教派。

表6-1


佛家
儒家
道家
禅宗
儒学心性论
儒学天理论
道教内丹派
理学
全真教


具大總持門若儒道釋之度我度他皆從這裏
人稱老君八十一化長生
訣五千餘言不朽文
三聖圖
陀羅門啓真如出
圓覺海中光慧日
靈山會上說真言
講舌蓮花古文佛
六經刪定古文章洙泗源
深教澤長繼往開來參造
化大成至聖文宣王
能知真實際而天地人之自造自化只在此中

◎ 图6-7 《性命双修万神圭旨》“三圣图”，哈佛大学汉和图书馆藏本

与以往的道教流派相比，全真教最大的特点是主张儒、释、道三教平等，创教之初即规定道教《道德经》、儒家《孝经》与佛教《般若心经》为平等标志，并主张“天下无二道，圣人不两心”“教虽分三，道则唯一”；在教义和修行方面大量吸收了禅宗的思想，强化了教义中此世为苦和出世的义理。因有上述两点根本性的转变，在修炼理论上，全真教即主张“性命双修”；在修炼方法上，则主张内丹修炼为主，兼修符箓，并须恪守清规戒律。

具体来说，所谓“性命双修”，即内丹修炼过程中是“性功”居于主导地位，通过“性功”牵动“命功”，最终达到“性命”双融双合。然而虽有“性功”“命功”之分，但实际上“性功”和“命功”不是两码事，“性功”贯彻于“命功”之中，通过“命功”体现出来。那么这里的“性”和“命”所指是什么？《性命双修万神圭旨》中“性命说”一章有明确的阐述：

何谓之性？元始真如，一灵炯炯是也。何为之命？先天至精，一气氤氲是也。然有性，便有命；有命，便有性。性命原不可分。但以其在天，则谓之命；在人，则谓之性。性命实非有两。况性无命不立，命无性不存，而性命之理，又浑然合一者哉。



◎ 图6-8 元 黄公望
《快雪时晴图》
纸本设色
29.7cm×104.6cm
故宫博物院

故《易》曰：乾道变化，各正性命。《中庸》曰：天命之谓命。此之谓也。乃玄门专以气为命，以修命为宗，以水府求玄立教。故详言命而略言性，是不知性也，究亦不知命。禅家专以神为性，以修性为宗，以离宫修定立教。故详言性而略言命，是不知命也，究亦不知性。

岂知性命本不相离，道释原无二致。神气虽有二用，性命则当双修也哉。贤人之学，存心以养性，修身以立命。圣人之学，尽性而至命。谓性者神之始，神本于性，而性则未始神，神所由以灵。命者气之始，气本于命，而命则未始气，气所由以生。[注]

引文中可以看出，全真教所说的“性”与“命”，与程朱理学所说的“性命”皆是出自《易》与《中庸》；全真教“以气为命”，先天之气在天为天命，落到人则是本性，性命以气贯通，所以其本质是“气化论”；程朱理学则认为“性分理气”，天命之性即是理，是纯良至善，是无形质的，天地万物皆是气依此“理”化生，气化之过程有清浊圆缺，于是就有了是非善恶，因此程朱理学是一“理型论”。而在全真教看来，禅宗专修“性所生之神”，又不修“命”，所以落得性命两空。由此可见，全真教在根本教义上是亲近理学而否定禅佛，这就使其在元代成为仕途受挫的儒生士夫之庇护所。所以，黄公望入全真教，虽有时势所迫的原因，但也是其早年深受理学教育的必然选择。

另一方面，由于全真教以“性命双修”为教旨，这就在思想上肯定了诗文书画等有天赋色彩的个人才能的正当性，所以全真教道士多以才艺闻名当时。这就是黄公望虽身为道士，却有极其明显的儒生气，而后世儒士多以“高士”相称，又以画艺闻名朝野的根本性原因所在。

（二）黄公望之“道诀”

要进一步了解黄公望的心性思想，就需要对《道藏》中收录的，黄公望传的三篇丹诀做深入解析。这三篇丹诀是《纸舟先生全真直指（一

卷）》《抱一含三秘诀（一卷）》和《抱一子三峰老人丹诀》。

《纸舟先生全真直指》一卷收入《道藏》洞真部方法类。该文一开篇就指明："夫全真之学直究玄宗，乃单明向上大道，非小乘众学杂术之比。"这即是借用佛教"大小乘"的理论，说道家修炼之术亦有大道。修炼成仙的最终效果不是肉体飞升而是觉悟本真，使得灵魂能够脱离肉体自由地上升仙界，觉悟本真则必须修心炼性，这样才能体会到全真之妙的高超境界。文章后半部详细讲述了入室静坐，及其可能产生的各种幻境与应对方法。(注)从其阐述的静坐之次第境界来看，显然是借鉴了佛家《坐禅三昧经》的"观想法门"，只是在对治心念上的最终指向各不相同。

《抱一子三峰老人丹诀》是讲内丹修炼的方法，文章着重阐述了"性命的真假"问题。黄公望认为："真性命者出阳神也，阳神者此是天仙大成之法；假性命者出阴神也，阴神者此是鬼仙小成之法。"因此，他主张炼丹要诀是掌握金丹大药之术，不能执于旁门左道。后附"真性命"口诀和"假性命"口诀，及《金蝉脱壳天仙之图》，以说明金丹炼成后阳神随意出窍的奇妙境界。同时，还详细介绍了初入道门修炼的种种诀窍，破除各种困扰的方法，并梳理了心肾水火、三宫五行变化之理，堪称修炼内丹的入门指南。(注)其中还特意作《尾闾骨图》，强调尾闾穴在修炼中的重要作用，以示后学。

《抱一函三秘诀》一卷收入《正统道藏》洞玄部众街类，是用周易八卦象数指导内丹修炼的经验总结。文章先后用《伏羲先天始画之图》《文王后天八卦之图》等共十三个图，结合八卦、五行等理论来指导内丹修炼。引述周易的象数义理来阐发内丹修行的基本原理，在内容上主要表现命功修炼。认为乾坤二卦经由交合变化产生八卦，八卦再变化产生六十四卦，这是宇宙由天地生化人和万物的过程。人的身体具备与天地合的阴阴二气，有阴有阳就有生死，宇宙间没有生死的东西，只有天地（乾坤）二者。天对地具有统摄作用，内丹修行就是逆转天地生化过

程，通过取坎填离，重新回复到纯阳之体。在《文王后天八卦之图》中详细论述了漏刻等计量单位的把握，及其在法天则地修炼过程中的重要性。以十二时来应对二十四节气，使得气内以外合，应对天地气候的变化，吸收天地的灵气，掌握天地运行规律后才能熟练掌握内丹修炼的时机和火候。㊟

全真教以《周易》“复卦”卦理象征内修玄关。“一阳生于五阴之下；阴者静也；阳者，动也。静极生动，只这动处，便是玄关。”卦词又有：“复，其见天地之心。”一阳动处“便是玄关”“见天地之心”。“复卦”象征宇宙肃杀之中萌发的一线生机，是天地生化的契机。显然，这即是“气”的发动化生过程的另一种表述。“复卦”在季节上对应冬至。冬至之时，天冻地寒，万物固胶，正是在这种严酷的气候下，一阳悄然来复，在肃杀之气中潜藏着化生之机。这或许与黄公望作《九峰雪霁图》《快雪时晴图》等寒气凛冽之山水画有一定的关系。

四、“画艺”与“画诀”

（一）画艺晚成

元廷开凿会通河和通惠河，重整运河航线之后，苏州的商贸经济枢纽地位便日益显露。黄公望的一生，大部分时间都是在以苏州、杭州为中心的地域内。而且，这一区域隐居了如陶宗仪、杨维祯、曹知白、王逢等文人名士，相互间可谓比邻结庐，交游集会频仍。从50到62岁期间，黄公望多活动于松江、苏州、常熟一带；70岁前后，隐居于杭州筲箕泉；至正七年（68岁），归富春山隐居；此即现存元代史料中，可以查证的黄公望晚年行迹。现存黄公望的绘画作品，有明确纪年的皆是70岁以后所作：

至元四年（70岁）作《仙山图》《仙馆𪾢金图》；

至正元年（73岁）作《天池石壁图》；

至正二年（74岁）作《芝兰室图》；

至正四年（76岁）作《溪山雨意图》；

至正八年（80岁）为倪瓒作《江山览胜图》；

至正九年（81岁）作《剡中访戴图》《山居图》《水阁清幽图》《九峰雪霁图》；

至正十年（82岁）始作《富春山居图》；

《富春大岭图》《快雪时晴图》二幅无纪年，其成画也当在此期间；

另有《丹崖玉树图》《九珠峰翠图》等本无款识，经今人考订为黄公望画迹。

黄公望以赵孟頫弟子自居，其早年作画的情况已全无音信可查。就现有资料，后人即多说黄公望“晚岁学画，大器晚成”，一出手即有大师风范，这也是黄公望人生的一大传奇。

就黄公望现存的作品画题来看，基本上可以分为两类：一是与道教有关的名山圣地；二是现实画家自己或友人居住地周边的胜景。也就是说，理论上黄公望的画作皆有实景相对应。但实际情况是，后人按图索骥却劳而无功，更因为画中某一形象类似现实中某一景点而争论得起劲。



◎ 图6-9 元 黄公望
《富春大岭图》
纸本设色
74cm×36cm
南京博物院

从本书中其他研究者对山水画发展过程中"观看"和"置景"的研究中可知，魏晋以来儒生士人都相当熟悉"观想"之法，而在黄公望所传的《纸舟先生全真直指》一文中，也有完备的全真教"观想法"。所以，对于山水画"写生"观念兴起之前的画家来说，虽然会有"于好景处，见树有怪异，便当模写记之"这样的行为，但正式的主题创作却全靠"观想"而创制图景。再就《富春山居图》的绘制过程来看，前后近七年，初稿规模绘成于"云间夏氏知止堂"，则可知此幅亦是心中"观想"的富春胜景，手下全然从心创构。而以"富春山居"为画题，也不是为了标示实景，而是缘于"严子陵富春隐居垂钓"的典故——这一典故之所以会引起宋儒关注，是因为其牵涉儒家人生观中"仕与隐"，即"忠君任事"与"退而独善其身"是否具有同等的价值。所以，当范仲淹在《严先生祠堂记》中写下"先生之风，山高水长"，又在《岳阳楼记》中提出"居庙堂之高则忧其民，处江湖之远则忧其君"的观点后，因政见不合而主动退隐就在士大夫中普遍发生了。

在《富春山居图》中，从扁舟独钓、钓台、访友等点景元素所搭建的叙事意图来看，说此画是向山水间的"高人隐士"致敬而作，应该是可以成立的。

（二）《写山水诀》

黄公望传世的绘画理论有《写山水诀》一篇，始见于元末陶宗仪《辍耕录》第八卷，共三十二则，一千三百余字。《写山水诀》的文辞表面看来是技法性的，简单易懂的。但是，如果将其放到元代大环境中审视，就可以发现，《写山水诀》在内在学理结构上，如论学之传承本源、山水画之品评标准、学问之纲领，这些议题与理学家所谓的"圣

贤”与“道统”论皆息息相关。

陶宗仪在《写山水诀》“序”中说：“其所作山水诀亦有理智，迩来初学小生多效之，但未有得其仿佛者，正所谓画虎刻鹄之不成也。”这即是陶宗仪收录《写山水诀》的原因——“提出学理，匡正后学”。而就《写山水诀》本篇的文辞来看，文章开篇即说：“近代作画多董源、李成二家笔法，树石各不相似，学者当尽心焉。”文章最后又说“董北苑无半点李成、范宽俗气”“作山水者，必以董为师法，如吟诗之学杜也”。可见，此《诀》也是针对后学所讲。

尤其需要注意的是，黄公望对于北宋李成、范宽二人的否定。这在现代人眼中无甚紧要，但在当时却是大有深意。因为黄公望的老师赵孟頫，师友中唐棣、曹知白等当世大家都是师承李郭（李成、郭熙），以复兴李郭传统为己任。说李成、范宽二人之画俗气，即等于否定赵孟頫等人的主张与成就。不过，赵孟頫在山水画方面本就杂学不专，董巨与李郭并举。黄公望的崇董巨而贬李范，则是对赵孟頫提出的山水画传承统绪观念的纯化与推进。黄公望将画山水“以董源为师法”类比于作诗学“杜甫”，这就是从艺术的宗旨和价值标准角度，为山水画的“学统”确立了方向。杜甫被儒家尊为“诗圣”，这一“圣”字的称谓则意味着社会的责任与担当。——依惯例，道士黄公望所推举的应该是“诗仙”李白。又如“画一窠一石，当逸墨撇脱，有士人家风；才多便入画工之流矣”，“松树不见根，喻君子在野；杂树喻小人峥嵘之意”，这些语句中的价值标准也都是儒生士夫口气。

因此，在黄公望看来，“作画只是个‘理’字最紧要。吴融诗云：‘良工善得丹青理。’”也就是说，画画须“明理”，画作中须“得理”，得“画理”才堪称良工好画。这一思维逻辑则是理学形成之后的观点。因为在魏晋隋唐时期，作画“得神韵，参造化”才是最重要的。“神韵”与“造化”都是形而下层面的，在物的本体之中，是“气”的化生。而理学将“理”提升为先天的形而上的层面，没有“物”时“理”就已经存在。因

此，说“作画只是‘理’字最紧要”，这里的“作画”可以虚指所有的作画过程，也可以指具体的一次作画；这“理”便是既可以统摄所有作画过程，并存在于画作之中，也可以是具体的一次作画、一张画。——这就是说，作画之前必须要明晓那个先天存在的“理”，作画过程只是“丹青之理”的实现过程，完成的作品也是“理”的呈现。

再如，《写山水诀》中“若画得纯熟，自然笔法出现”，与《近思录》中朱熹的“读得通贯后，义理自出”在理性的表述上是相同的。《写山水诀》说：“或画山水一幅，先立题目，然后着笔；若无题目，便不成画。”与伊川先生“凡看文字，先须晓其文义，然后可求其意。未有文义不晓而见意者也”也是一类的逻辑表述。由此可见，如果《写山水诀》确为黄公望所作，那么，在山水画的艺术主张方面，黄公望全然是一个深受理学影响的儒士。

当初，黄公望加入全真教，政治上的失意是直接因素，但却非根本的原因。“吏途”无门，加入地位显赫的全真教，也未尝不是他借求人生转机的初衷。青年时热衷功名仕进，中年在苏州开“三教堂”且与贵胄名流交好，70岁以后选择退隐乡野专心书画，他身上体现出的风范更契合于儒士。或许有人会说这是因为全真教“三教合一”的教义赋予了信徒们类似儒生的外表，但这是将本末倒置了。因为对于从小就深受儒学经典教育的儒生士夫来说，儒家信仰是本，中途要皈依全真教是“变”是“末”，所以，只有全真教确立了“三教合一”的教义，他们才会亲近，才会认同。

---

1. 好友杨维桢谓之“少有大志”。早在唐朝便有童子科之设。《新唐书》记载了唐朝对童子科的规定：“卷诵文十，通者予官；通七，予出身。”北宋年间编纂的《神童诗》开头的第一首便如此吟咏道：“天子重英豪，文章教尔曹。万般皆下品，唯有读书高。”

2. 《谢叠山集》：“滑稽之雄，以儒者为戏曰：我大元典制，人有十等：一官、二吏；先之者，贵之也，谓其有益于国也；七匠、八娼、九儒、十丐，后之者，贱之也，谓其无益于国也。”谢枋得。送方伯载归三山序[C].谢叠山集（卷二），“中国哲学书电子化计划”数据库.

3. 学界对于徐琰何时出任廉访使一职存有争议，有至元二十八年、二十九年、三十一

年之说。谢成林认为徐琰应是至元二十九年（1292）莅任的，依据是正德《姑苏志》卷二十七载徐琰所撰《范仲淹祠堂题记》中明确提到的到任时间与陶宗仪《南村辕耕录》卷六所载徐琰的到任时间均为二十九年。《范仲淹祠堂题记》，或名《范文正公祠记》，该碑乃徐琰在至元三十一年浙西廉访使任上时撰写，国家图书馆藏有该碑拓片。徐氏碑文记曰："至元壬辰，予奉命廉访浙西，莅吴中……"至元壬辰即至元二十九年.

4. "延祐二年二月，行台准御史台咨：据监察御史呈，切唯有守者，乃能执宪；无瑕者，方可律人。己之不廉，而欲正人之贪污，自古及今未之能行。原夫台察之设，本以纠治奸贪，其于自治所禁尤严者，盖以不先洁己，不能治人故也。自至元五年立御史台，以至革罢按察司前后，二十余年之间，台察官吏间有染犯赃污，悉皆断罢不叙……"
5. 陈履生.黄公望绘画年表[J].中国书画，2010（4）:80-83.
6. 有资料说其师为金月岩，但方从义在龙虎山居"圣井山"，画家张彦辅曾为之绘《圣井山图》相赠，则可见其师当是金志扬.
7. 元诗选[OB]."搜韵"诗词数据库，https://sou-yun.com/QueryPoem.aspx.
8. 《元诗选补遗》收录《全真师郑无用北游》诗一首；《全元文》卷一二〇九，中国基本古籍数据库.
9. 陈高《散木轩铭》：上清道士郑无用，名其室曰"散木轩"，为之铭曰："良木之产，楩梓松柏。为屋为器，中于绳墨。拥肿拳曲，伊栎与樗。百不胜任，茂阴道隅。彼材所堪，斧斤爰伐。用资于人，而己则折。维兹不材，故以散名。匠石弗顾，乃全其生。不适于用，不婴于害。无用之用，其用为大。吾观于物，道其在兹。人不用我，我且奚亏。智巧辨慧，刚勇利捷。其资其能，鲜不蹶跲。支离偃蹇，疏愚颛蒙。为世所器，悔吝奚从。牺牛文采，不如泥滓。龟灵钻灼，曷若曳尾。有郑樗氏，老子之徒。自处以拙，退然若愚。筑兹一室，诡名散木。蒙庄是师，谁其桎梏。以散见废，庶终天年。与造物游，无为自然。"陈高。散木轩铭[C]//李修生主编。全元文（卷1871）.南京：江苏古籍出版社，1998.
10. "上清金蓬头道者巍巍龙虎山，融结自太古。笃生虚靖君，道独继祖武。真人生岩穴，萧然一环堵。蓬首目光炯，燕坐阅众父。爰契虚靖心，天风桧杉舞。"元诗选[OB]."搜韵"诗词数据库，https://sou-yun.com/QueryPoem.aspx.
11. 此节关于理学和全真教形成演化的理论系本书主编王平博士提出，并绘制关系图.
12. 《性命双修万神圭旨》一书作者不详，从书中引用宋儒周敦颐《太极图》一事来看，当是南宋至明初期间成书。全书图文并茂，阐述全真教义理及丹道法则，明清以来为主张"三教合一"人士所重。性命双修万神圭旨·性命说"[M]//道藏·洞真部方法类，中国基本古籍数据库，2006.
13. 黄公望。纸舟先生全真直指[C]//道藏·洞真部方法类，中国基本古籍数据库，2006.
14. 黄公望。抱一子三峰老人丹诀[C]//道藏，中国基本古籍数据库，2006.
15. 抱一子三峰老人丹诀》："夫刻漏者，以身准则天地之时晷。神定气和内外符合，神

昏气躁则时晷差互，日有十二时以统之，合二十四炁，是为一年之候。则采取之功不为小矣。一日百刻，分为十二时之内，然天地之中，万汇长育，在于甲庚壬丙初交之际，过此则已。修真之士，日以甲庚二时夺取天地发生之灵气，谓之‘采药’。盖此二时以应月之上下弦，阴阳中分之候，如年春秋之分也。当以鼻息准测，子时左通，丑时右通，以后十时亦然。”

文人意趣——吴门画派与文人山水画的崛起

王平／文

明代绘画史上最重要的议题是

吴门、松江地域文人绘画群体的崛起和山水画“南北宗论”的提出。

吴门、松江的文人山水画与

浙派、院派山水画在主题、价值取向上究竟有何不同？

究竟是何种原因，

使得平民身份的陈继儒和身居高位的

董其昌敢于提出“南北宗论”，

以道统正传自居，

贬低否定皇家宫廷所推崇的浙派、院派绘画？

本文即对上述两个问题进行探讨。



◎ 图7-1 金 武元直
《赤壁图卷》
纸本水墨
50.8cm×136.4cm
台北故宫博物院

一、山水画“典故”类画题的兴起

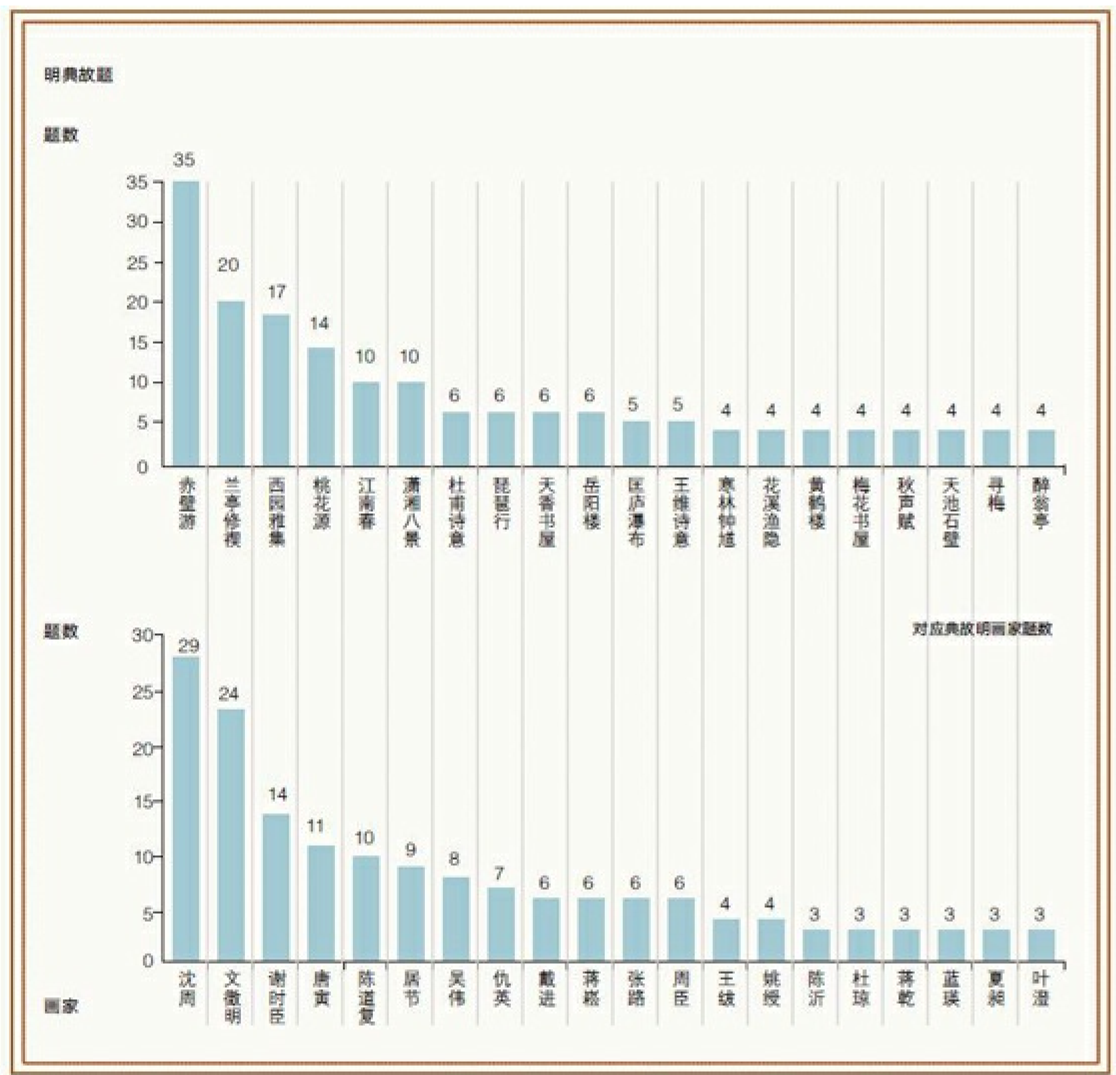
如果对国内外典藏的历代山水画主题做一番整理与统计，就会发现，“典故”与“临仿”是明清时期数量最多的题类，同时，“文人”成为山水画家的主体，山水画的内容就迅速“文景”化，即便是以“春夏秋冬”“烟云晓暮”为画题，画作的具体内容也是“画中求画”，与自然山水没有多少关系。如果将“临仿”类画作看作绘画领域的“图式”典故，那么就可以毫不夸张地说，“典故”类画题是现存古代山水画中数量最多的。

从“画题”的角度说，“典故”是就整幅画作的内容主题而言，并不包括画作中个别的题材、点景元素的用典，就像诗文中某一字词的用典用事与“檃括体”的区别。所谓“檃括体”，是北宋时期形成的，以引用前代经典诗文之内容或情节，或解构重构，或剪裁改造，或变更文体，以表现类似之内容和主题、推陈出新的文体。概括来说“檃括体”有三类：一类是檃括前人或时人的整篇诗文，一类是檃括前人或时人的几篇、几首诗文，一类是檃括前人的部分诗句或典故。“檃括”在宋代成为一种诗文

创作之风潮，而引领此一风潮的是苏轼。

武元直是金章宗完颜璟明昌（1190—1196）时进士，善画山水。这幅《赤壁图》是他传世至今的唯一一幅作品。画作以圆厚雄健的用笔，清润洒脱的用墨，描绘了苏轼与友人泛舟游赤壁的情景。与同时期南宋的山水画相比，技术与风貌迥异，是一幅纯粹按照文学作品的题材元素绘制的山水画作品。

表7–1



◎ 明清时期“典故”类画题与画家汇整数据节选表

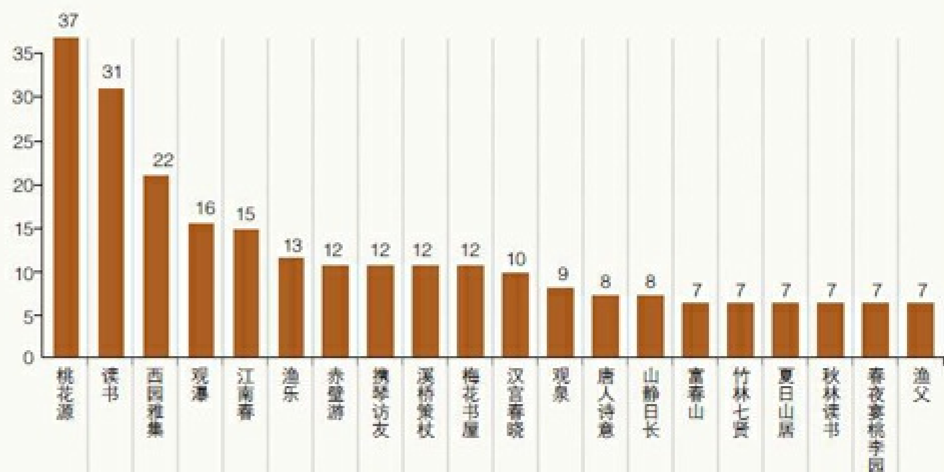
我们对20世纪90年代各博物馆、美术馆等官方机构公布的唐宋以来山水画图像和对应“画题”数据做了一次汇总梳理。从最后的统计数据来

看，明代有207个典故画题，分属164位画家，共计472幅；而清代有420个典故画题，分属267位画家，共计769幅。此仅截取位序前20的数据，如表7-1。

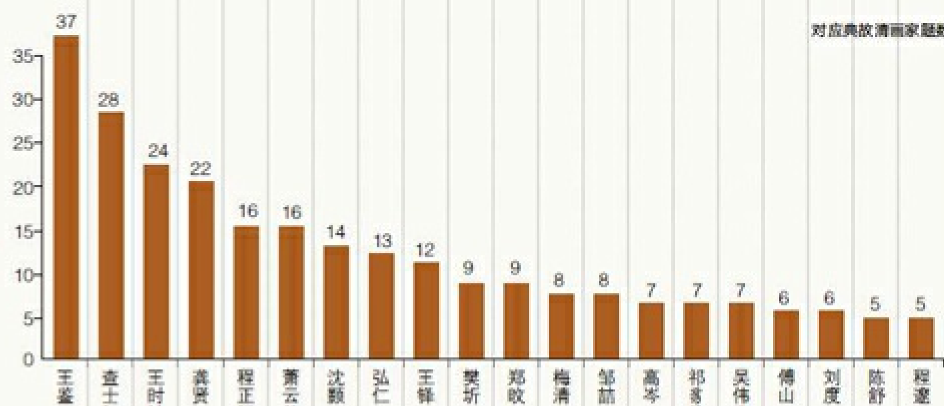
从表7-1所列数据可以看出，明代画家描绘最多的“典故”画题如“赤壁游”“兰亭修禊”“西园雅集”“桃花源”“江南春”“潇湘八景”等，皆为晋唐以来诗文名篇中描述的士夫“闲适优游”的生活图景；如果按照美术史惯例将明代画家划分为浙派、吴门画派、松江画派，则三个流派的画家皆有“典故”画题，而以吴门派为主体，浙派其次，松江派最少；清人描绘最多的“典故”与明人呈现明显的沿承关系，如“桃花源”“西园雅集”“赤壁游”“江南春”等题的频次依然很高，但“读书”“观瀑”“渔乐”“携琴访友”“溪桥策杖”“山静日长”等与文人士绅日常生活密切相关的画题在清代增长幅度极大。

续表

清典故题



题数
0
5
10
15
20
25
30
35
桃花源 37
读书 31
西园雅集 22
观瀑 16
江南春 15
渔乐 13
赤壁游 12
携琴访友 12
溪桥策杖 12
梅花书屋 12
汉宫春晓 10
观泉 9
唐人诗意 8
山静日长 8
富春山 7
竹林七贤 7
夏日山居 7
秋林读书 7
春夜宴桃李园 7
渔父 7



题数
对应典故清画家题数
0
5
10
15
20
25
30
35
画家
王鉴 37
查士标 28
王时敏 24
龚贤 22
程正揆 16
萧云从 16
沈颢 14
弘仁 13
王铎 12
樊圻 9
郑旼 9
梅清 8
邹喆 8
高岑 7
祁豸佳 7
吴伟业 7
傅山 6
刘度 6
陈舒 5
程邃 5



◎ 图7-2 汉 画像砖 《弋射收获图》
成都大邑安仁乡出土
四川省博物馆

从美术史角度来看，无论从考古发掘的秦汉画像砖上以人物故事背景出现的山水纹样，还是从文献史料的考证角度追溯晋唐时期的山水画原型，“典故”都是山水画的重要表现内容之一。(注)在五代时期，频次最高的是“山阴宴兰亭”“秦楼吴宫”“避暑宫殿”等具有权贵士族文化意趣的典故；到了北宋，则转变为“诗意山水”“雪溪乘兴”“读碑”等这类士人逸事典故；南宋则分化为有道德宣教性质的“诗经诗意”与“潇湘”“西湖胜景”等胜景类典故；元代是“岳阳楼”一类的名楼胜迹与“富春垂钓”“移居”等隐逸类典故最为常见；明清时期，“桃花源”“西园雅集”“赤壁游”等源于诗文名篇或与彰显名士生活的典故盛行。



◎ 图7-3 明 文徵明
《桃源问津图》（局部）

纸本设色
23cm×578.3cm
辽宁省博物馆

“典故”类画题的这种由用事用意向体验的转变，伴随着山水画由“修身的观照”向“艺文的观赏”的一种转变。这种转变从元代以赵孟頫、“元四家”为代表的文人画家群体的作品中已见端倪，但大量的出现则是以明代成化、弘治（1465—1505）年间为界，在美术史上这即是“吴门画派”兴起的时期。那么，“吴门画派”兴起意味着什么？而山水画的这一次风格转向又意味着什么呢？

二、“吴门画派”的形成

对于吴门画派兴起的原因，史学界比较流行的观点有四：一是商品经济的兴起与繁荣，因丝绸等手工业生产与贸易，吴中崛起为明代中后期全国的经济中心，经济繁荣带动文化消费的需求[注]，书画的商品化使得画家踊跃于书画创作；二是以士绅文人为中心的社会阶层的兴起，以诗文书画、文玩鉴藏活动构建公共领域的话语权，这是日本、欧美学者普遍认同的观点；三是因有沈周、文徵明等超拔杰出画家的集群式诞生为引领，形成画派并辐射影响全国；四是由于心学的兴起，在价值观层面为儒生士夫从事工商业生产和以书画为业确立了正当性。此外还有说吴中周边盛产精美文房器用为客观条件，或说因社会“竞奢”而形成书画文玩品鉴之风尚，或说因南宋元代以来长久之积淀致漕运发达而促生等缘由。这类论点多是国内美术史论学界研究者根据某一方面史料的考察梳理得出，作为主流观点之补充。

如果深究史实就会发现，上述观点对于吴门画派崛起原因的解释，都存在现象性或者片面性问题。且不说吴门画派在时间上是先于阳明学派兴起，沈文唐仇四家之后的吴门在声势和规模上更有扩大，单就“明初针对吴中的重税‘制裁’政策取消所带来的经济大繁荣，以及由此形成

的文化消费热潮”这一主流观点来说，所见也依然是历史的表象而非根本原因。

综合国内外明代思想史、社会史、制度史、经济史和美术史等领域主要的研究结论，就会发现，研究者多忽视了“家族”在国家结构、文化传承和经济生产中的作用。事实上，传统社会中“家庭-宗族”作为国家的基层组织存在和运行的状态一直延续到了今天。再看今日的农村家庭，虽然家庭结构已经在计划生育和城市化的影响下变得出现核心化和空巢化，但是对于大部分“家庭”来说，农业生产只是基础，一个家庭要改善提高经济实力主要通过“副业”也就是工商业生产，而工艺生产和商贸都是由最精干的成员去承担。这样的家庭组织结构，使得在一定范围内农民的税赋负担越重，脱离经济收益低的农业生产，转而从事经济收益高的工商业活动的概率就越高。尤其在交通便利和有经商传统的地域，在沉重税赋的催迫之下，民众踊跃投身获利更丰厚的工商业，如免税的图书刊刻、接受官方的丝织订单等，这也会反向促进地域经济水平的提高和工商业的发展。注



◎ 图7-4 明 谢时臣
《月夜访友图》（局部）
纸本设色
24.8cm×91cm
私人藏品

同时，传统社会中的科举士人很少是独立的个体，他们往往是一个家族的核心人物。宋元以来，吴中地区的声望大族有南园俞氏、笠泽虞氏、庐山陈氏、相城沈氏、衡山文氏等。每一个家族都有“家学”传承，

开设私塾，教育族中子弟。通过重点培养，每代都可能有一两名子弟成功科举入仕，整个家族的权益都因此受到保障或受益。[注]同时，家族作为乡村自治的核心，家族间通过姻亲、师承等关系连成网络，从而全面把持了基层社会的各方面权力与利益。顾炎武曾说："自万历以后，天下水利、碾硙、场渡、市集，无不属之豪绅，相沿以为常事矣。"（《日知录》卷十三"贵廉"）这虽是贬斥，却也是实情。也正是在此基础上，文人士绅[注]的优游、交友、结社、雅集、收藏等活动就有了客观条件与物质基础。



◎ 图7-5 明清以来家族的核心空间"宗祠"（下图）

在经济和家族原因之外，更重要的是"文人士绅"阶层的形成。吴中经济和"吴门画派"的崛起都发生在明朝立国一百五十年之际，这与"文人士绅"阶层的形成有直接的关系。需要注意的是，明初因人才匮乏，国家曾发布"寰中士大夫不为君用，罪至抄劄"的律令[注]，多方征用人才。同时开科举，设立学校，取士限定四书五经为题，立八股文体，为行政人才选拔建立了规范。经过百年的发展，科举士子生员数量逐年递增，但科考录取名额和国家机构岗位编制并未相应扩大，这就导致科考录取越来越艰难。对此文徵明有明确记述：

开国百有五十年，承平日久，人才日多，生徒日盛。学校廪增，正额之外，所谓附学者不啻数倍，此皆选自有司，非通经能文者不与。虽有一二幸进，然亦鲜矣。略以吾苏一郡八州县言之，大约千有五百人。合三年所贡，不及二十；乡试所举，不及三十。以千五百人之众，历三年之久，合科贡两途，而所拔才五十人。夫以往时人才鲜少，隘额举之而有余，顾宽其额。祖宗之意，诚不欲此塞进贤之路也。及今人才众多，宽额举之而不足，而又隘焉，几何而不至于沉滞也？故有食廪三十年不得充贡，增附二十年不得升补者。其人岂皆庸劣驽下，不堪教养者哉？顾使白首青衫，羁穷潦倒，退无营业，进靡阶梯，老死牖下，志业两负，岂不诚可痛念哉。注



◎ 图7-6 明 谢环
《香山九老图卷》
绢本设色
29.8cm×148.2cm
美国克利夫兰美术馆

大量儒生、生员在数次落第、功名无望之时只能选择放弃，家境优越和有文艺禀赋的就投身到文化活动中，而家小产薄或因科举致贫的就不得不投身到工商业生产。从明人大量的笔记和小说中就可以看到，如“范进”这类小家庭的儒生，投身科举就是一个灾难性的选择，但若考取举人，具有了任官资格，立即就会拥有国家政策赋予的税赋减免、参与地方政治和文化事务方面的特权，就可立即改善家境与身份地位，并成为贫民和破落户投靠的庇佑者。而那些秀才或连秀才都考不上的儒生，最终不得不选择从事工商业生产。但是，传统儒家价值观中“学不谋生”“舍生取义”“守贫乐道”是社会对于儒生士人人生实践的主流定位，虽然宋代理学系统中为“出处”给出了正当性，使得儒生士人可以不事君出仕，但对于如何“治生安身”这一问题，如朱熹也只是在书信问答

中论及，并不能扭转社会的普遍观念——传统价值观中对于“工商业”的低下定位给弃儒从商的儒生带来了极大的痛苦和困扰。[注]由此来看，吴中画坛在文徵明时期的兴盛，与稍后陆王心学的兴起，尤其是泰州学派的迅速传播，都是适应了社会发展的这一必然需求。



◎ 图7-7 明 谢环
《杏园雅集图卷》（二）
绢本设色
37cm×243cm
美国大都会博物馆
唐代诗人白居易在《九老图诗序》中写到，唐武宗会昌五年（845）三月某日，他与八位隐居的70岁以上的友人（胡杲、吉玫、刘贞、郑据、卢贞、张浑、李元爽、僧如满），在东都洛阳龙门之东的香山聚会庆老，把酒赋诗，结社称“九老”，请画师绘《九老图》。宋明以来，文人雅士思慕“九老会”为一千古雅事，所以多有诗歌吟咏，而明代画家尤其热衷画雅集主题。例如据《翰林记》的记载，正统二年（1437）三月初一，杨士奇、杨荣、王直、杨溥、王英、钱习礼、周述、李时勉、陈循这九位朝中台阁重臣，在京师城东杨荣的府邸“杏园”雅集，仿效“香山九老”，宴乐赋诗，并请院画家谢环作画纪事，与会者人手一画。遂有《杏园雅集图卷》，如今镇江市博物馆和美国大都会博物馆各收藏有一幅。

三、山水画风格的转向

吴门画家虽然多有家学“专经”，但除应对科举之外，他们对于理学中“成德之学”部分关注并不多[注]；他们多憧憬唐宋“诗赋”之盛，以“博雅好古之儒”自居[注]；他们的结社和交游活动的内容多为阅读、考订、鉴书画、抚乐、游山水等，也乐于用诗文绘画记录个人或群体的事迹。他们有自觉的地域和群体认同感，诗文书信中多以“吾吴中”自称，乐于修撰地方志，仅成化至嘉靖年间就修撰地方志近二十种。吴门画派崛起前，吴地就有高启、杨基、张羽、徐贲明初四子，士绅名流多博通经史、擅诗文书画。[注]吴门画派兴起之时，则是以沈周、吴宽、王鏊及吴

中四才子（文徵明、唐寅、祝允明、徐祯卿）为代表，也是延续博通经史、擅诗文书画的传统。[注]他们以“自适”的标准看待诗文书画创作，这一观念源于庄周，流行于宋代，但明代士人将“自适”发挥到极致，并落实到山水画的创作与欣赏中。于是就出现了一些借用典故，却将主人公替换为当时文人士夫的作品，例如在举办私人雅集的同时，描绘“西园雅集”和“玉山雅集”的各类雅集，就像当今所流行的“角色扮演”（cosplay）一样——在某种意义上，这一现象似乎可以理解为一种与古代名人的对话。但明清文人士夫画家将这些模仿性的雅集、游访典故描绘到画作中，而收藏者又时常展示给游访的客人，这就更像是在宣扬或宣示一种具有阶层标识意义的生活状态。



◎ 图7-8 明清家族“收藏建筑”（图片来源：史劼拍摄）



◎ 图7-9 明清文人的书斋（上海博物馆设计陈设，图片来源：史劼拍摄）

“文人士绅”对于收藏的书画古物多整理为书册刊行于世，并会举办藏品鉴赏活动，供邀请或闻讯而来者观瞻赏鉴。宋元时期士夫们常以山水屏风环绕的形式营造“身在山水之间”的场景，而明代文人士绅则直接营造园林，以达到“身在山水之间”的场景。同时也可以看到，由文人士绅主导的“竞奢”之风呈现出矛盾的一面，即越是高雅的“奢侈”，其表现就越是节制、俭朴和平淡，是于看似平淡无奇的细节之中凸显品位与格调。于是就可以看到，中晚明吴中或崇尚吴中风气的文人和商贾，花费重金甚至倾家荡产购置的奢侈品并不是什么珍奇至宝，而是一类彰显文人品位的艺术或工艺品，在品相和材质上可能与平民日用器物并无本质区别，这就是今日备受推崇的“明式”风格。“文人士绅”以群体之力掀起了全社会书画品鉴收藏之风：上层士绅在此风中逍遥，“能文而不求举，善画而不求售。文以达吾心，画以适吾意”（苏轼）成为他们的标榜；边缘士绅和中下层文人则在此风中谋取利益，以书画创作或倒卖书画解决治生问题；而弃儒致富的商人或周边地域商人士绅则成为赞助追随者，他们自信又自卑，希望通过附庸风雅改变身份与地位。这三类人群最终结成了一个以地域和身份认同为基础的阶层，他们的文化共识与文化主张随着经济商贸为基础的社会流通，影响遍及全国，使得吴中地域一度成为中晚明时期全国的经济与文化中心。尤其在艺术和收藏品鉴等方面甚至取代了皇权文化，催生了具有现代雏形的公共领域和公共活

动，这也就招致了晚明中央对江南大族的数次打击。

综合上述，可以得出这样的结论："典故"类画题在明代中期的兴起是与"吴门画派"的形成密切相关的。吴门画派的崛起，看似经济的繁荣是根本原因，但实际上却是因为"文人士绅"阶层的形成、文化的核心议题的转变、画家群体身份的转变、山水在价值观系统中的语义转变，多条互动链整体性推动了山水画风格的大转型。吴门画派的兴起实际上只是吴中经济文化大繁荣的一个侧面。吴门画家与宋元以来的个体型士人画家、宫廷画院中的职业画师截然不同，他们有明确的文化主张，努力建构群体文化，并通过"复古"的方式强调群体和个人在文化传承中的核心地位——这种地位是疏离政治权威的。在这样的文化风潮与观念中，"典故"的作用就变得越来越重要。因此，这一时期不只是吴门画家，也出现了全国整体性的对"典故"类画题的偏重。直观的特征就是"典故"类画题的数据统计中，吴伟、戴进、蒋崧、张路等院体画家都排名进入前列。



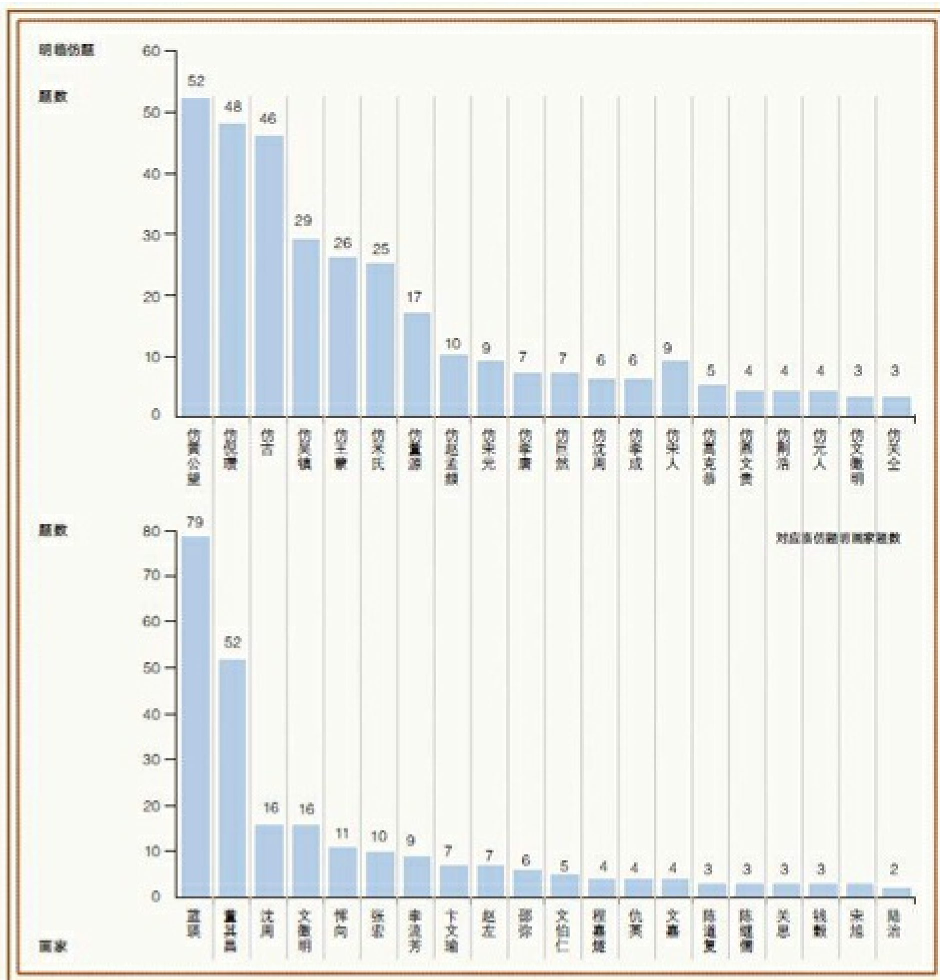
四、"临仿"类画题的崛起与松江画派

（一）山水画“临仿”类画题的兴起

“临仿”本是书法中的技法与观念，是学习者在学习过程中的个人行为。绘画领域出现通过临摹而达到技艺提升，似乎是在北宋中后期。今天依然可见的证据如现藏于辽宁博物院的《虢国夫人游春图》和美国波士顿博物馆的《捣练图》等作品，皆传为宋徽宗临张萱作品。从“画题”检索的数据来看，现存北宋山水画作品中“临仿”有3幅，分别题为“仿王维辋川图”“临王维辋川图”“仿范宽山水图”(注)，著录中北宋“临仿”类画题有7个13幅，主要临仿对象是李成，如“写李成江山梵刹图”有4幅，“临/写李成寒林图”有3幅，“写李成夏峰平远图”和“写李成履薄图”各2幅。措辞用“临”和“写”，未出现“仿”字。而到了南宋，图录中南宋标明“临仿”的作品有3幅，文献著录中却仅有1幅。从绘画史料来看，南宋似没有注重临仿复古的时段，而画家们也都重个性与新意，众相纷呈，甚至唐突粗乱都不为过。

随着南宋的灭亡，山水画过分注重个性与风格的张扬粗率遂成为士大夫反省批判的对象，树立传统和典范就成为元代书法和绘画史上的第一议题，这即是赵孟頫、钱选等人提出的书法宗“二王”和山水画宗“荆关董巨”的“复古论”。在赵孟頫身体力行的倡导下，“临仿”和师法晋唐成为一种风尚和普遍观念，山水画在风格上也迅速回归一种克制简约的面貌。由于元廷没有专设画院，所以“复古”观念主要在致仕隐居的士绅或民间文人群体中流行。

表7-2



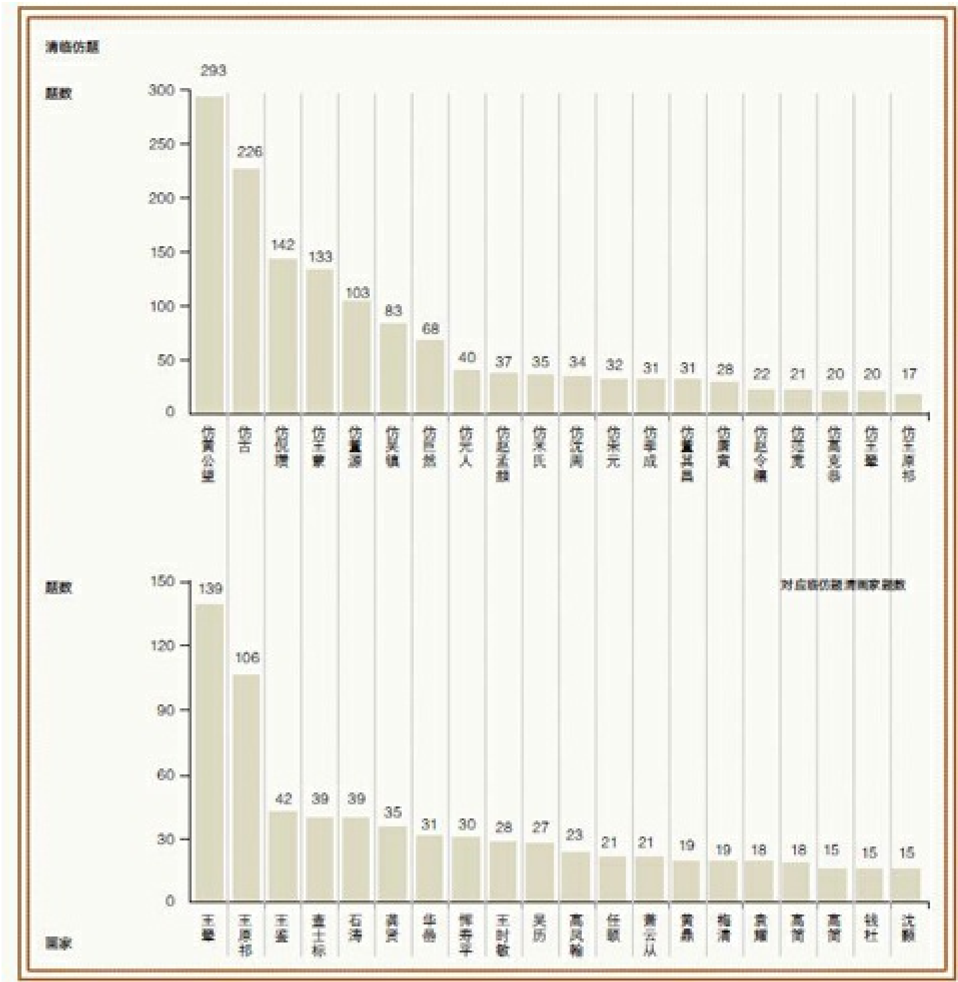
◎ 明清时期“临仿”类画题与画家汇整数据节选表

到了明代，由于皇室对南宋画风的偏爱，宫廷画院中画师们热衷于或不得不模仿南宋画风，但只限于技术与风格上的学习，画题主题的临仿则较少。（这部分作品在清朝民国时期常被商贩篡改为两宋的画迹，一些作品在风格上也确实可以达到直逼宋人的层面。）而在民间，首先是在文学领域兴起了三次以“唐宋”为宗的复古运动。到了吴门画派兴起的弘治时期，正是第二次文学复古主义兴盛之时，“临仿”类画题的山水画作品也开始大量出现。从画题类分数据表中提取明清时期“临仿”类画题与画家数据，可以看到：在明代，有39位画家成为师承对象，有98幅古代山水画成为临仿的典范；有104位画家名下有“临仿”类画题，共计357幅作品；到清代，以“四王”“四僧”“新安派”“金陵派”为主体的画家群体，虽然相互之间多有辩难，但在画题趋向上却并未有拉开差异，在清

代，117幅古代山水画成为临仿的典范，497位画家名下有“临仿”类画题，共计1704幅作品，流派之分并不明显。如表7-2所示。

表7-2中的数据显示，“临仿”类画题中，被临仿最多的是“元四家”、米氏父子、董源等，同时代的沈周、文徵明也成为临仿对象；画家中“临仿”类画题出现频次最高的是浙派“殿军”蓝瑛，但流派主体却是松江派，其次是吴门派；从明初到晚明，“临仿”类画题整体呈现逐渐增多的趋势。

续表



清代的数据中，从画家的流派来看，以“四王”为首的正统派是“临仿”画题制造的主体，金陵派、新安派其次。而就“临仿”对象来看，清

代依然是以“董巨”“元四家”为主；沈周、董其昌、唐寅是频次最高的明代被临仿师承的对象，文徵明退出热点；清代的画家中，王翚、王原祁成为新晋的被临仿和学习对象；而所谓的“正统派”四王是“临仿”类画题创作的绝对主体，金陵派、新安派也不遑多让。因此可以说，“临仿”类数值的高企是清代山水画画题发展趋向的主要特征。那么，清代画家为何会选择以“临仿”为绘画的主要方向呢？“正统派”又是缘于何种观念提出的概念呢？

（二）画学“道统”所在与“南北宗论”

“临仿”在绘画理论中正式确立价值是元代。在赵孟頫、钱选、郑构、陶宗仪等人倡导下，书法和绘画领域都开展了一次以“复古”为旗号的“道统”重建。在书法领域，“二王”体系被确立为道统所在，而山水画领域则推五代的“荆关董巨”和北宋的“李郭”。“复古”和“尚古”是儒家理论中的重要观念范畴。在先秦儒学理论的核心即是“复周礼”，付诸政治就是“法三代，尊圣王”“仁政”和“正统”观念，落实到个体就是“克己复礼为仁”，这个理论结构呈现出明确的保守主义和历史的退化与循环观念。也即是说，儒家理念中的国家政治，是以三代为模板设定了一个完美社会的蓝图——“大同”。有了这个蓝图，社会发展过程中出现任何问题，原因都会归结为政治组织对礼制的僭越或官员个体道德行为的过失，也就是没能做到“克己复礼”，也就是顾炎武所说的“天下兴亡，匹夫有责”。



这样一种思维模式落实到文学和艺术领域，就是历史上反复出现的“复古论”。从理论结构来看，提倡“复古论”者都会认为当下的艺术创作出现了某种本质性的偏离或偏失，必须要进行纠正、扭转；这就需要回到源头，通过对艺术史的重新梳理，确立典范和传承的正脉，以供当下人参考学习、“克己复礼”。在赵孟頫等人眼中，宋末元初的山水画就是走入了歧途，需要通过对五代宋初大师的临习而回归正统，于是“临仿”类作品就超出了书斋而具有了公共性价值。



◎ 图7-10 清 王原祁
《仿黄子久晴峦霁翠卷》
纸本设色
37.5cm×267cm
美国克利夫兰博物馆
题跋释读：“子久画于宋诸大家，荆关李范董巨，无所不有。运笔不假修饰，皴法由淡入浓，化诸家之迹者也。癸未岁，澹明徐君偶见缩本临摹六幅，嘱余参以富春大意，成一长卷。余夙夜在公乘暇偶一点染，至戊子九秋告竣，阅四五年矣。昔大痴为无用师作富春卷，七年而成，为千古矩观。今拙笔迟钝，亦淹留至此，可为识者喷饭矣。”从这段题跋中，我们大体可以看到王原祁从事临仿的心态，同时也可以看出黄公望受到推崇是因为“集古之大成”。



◎ 图7-11 明 戴进
《雪景山水图》
绢本设色
144.2cm×78.1cm
故宫博物院

在明代绘画史上，“文人画”与“浙派”“院派”比争的“南北宗论”是最重要的也是对后世影响最大的议题。时至今日，对于“士夫画”“文人画”“士气”的定义学界依然没有共识。今人常常把“南北宗论”想象为明代画坛上存在的一场论战，而事实却是，“浙派”“院派”并没有哪位画家站出来论辩反驳，从始至终都是董其昌等人的独角戏。而从逻辑论证理路来看，“南北宗论”的理据非常简单。董其昌等人援引禅宗法统中的“南北宗”概念，对绘画史上的画家进行自以为是的流派划分；再将吴门松江的画家群体划归南宗，将浙派院派划为北宗；进而通过禅宗南宗为法统正传所在类推，达到推举拔高吴门、松江二派画家地位之目的。但董氏对于南北二宗（或二派）传统的溯源，可谓是矛盾诸多、毫无理据。那“南北宗论”又为何会产生如此大的影响？

究其本质，“南北宗论”包含了两个传统的儒家观念，一是“道统论”；二是“复古论”。二者是以儒家为中心的传统文化传承发展的核心命题。在山水画史中说“道统”，即是强调山水画与禅宗、儒学一样有价值认同和学术传承，董其昌确立的判别标准是有“书卷气”和“气韵”为正传，并将一批宫廷推崇的南宋画家和院派划为“北宗”，以为不可师学。而在绘画领域确立“复古”为最高的艺术价值观念，强调以元人尤其是黄公望、倪瓒为师法对象，山水画的创作就不再指向客观自然，而是“画中求画”，是师古人、集大成、变古法的过程，最终以达到逼似古人为最高标准。而这两方面也正是吴门和松江两地山水画家的特长。所以从本质上来看，与禅宗的“南北宗论”一样，山水画史上的“南北宗论”虽然在后世的传播中对于绘画的发展影响巨大，但在产生之初也只是当时人用来争立“道统”地位的说辞。不过，以往研究者多忽略了董其昌等人将南宋的刘李马夏四大家和浙派、院派划为“北宗”，并将其排除在“道统”之外，这是对皇家艺术主张的直接否定。在极端皇权专制的明代，这样堂皇的言论是极其危险的。唯一能够解释董其昌、陈继儒等人大胆行为的理由是，文人士绅阶层的形成与扩张，绅权与皇权对抗，“南北宗论”即这一社会问题在绘画领域的呈现。

再从“画题”角度来看，明代浙派、吴门画派与松江画派都是多典故、重临仿，三派之间也不存在兴衰更替的关系。吴门画派兴起之时，浙派正处于吴伟受宠的辉煌期。在松江画派兴起甚至衰落的整个过程中，吴门画派都正常地发展，到清初又因“四王”得到皇家认可而成为“正统”。三个流派之间之所以会产生兴衰更替的错觉，其实是三个流派之间核心人物话语权的转移。“南北宗论”的提出，反映的是山水画话语权在“文人士绅”阶层内由吴门向松江的转移。而从吴门画派兴起到清初“四王”成为画道“正统”所在的时间里，“南北宗论”最主要的作用就是争论画学道统正传所在。如清初画家李修易即说：“我朝画学不衰，全赖董文敏把持正宗，其后烟客、麓台、圆照、渔山辈皆文敏功臣。”[注]

但是，代表山水画“道统”“正传”的复古者，所推崇的为何不是与理学同期的两宋画家，而是元代的黄公望、倪瓒？其实，理由也正是源自中晚明到清初意识形态领域活跃的“道统”观念。首先，“道统”的存在是有一个价值认同的指向，有最契合这一价值的历史人物和作品，也就是效法的典范。在明清时期，“文人士绅”都认为“元四家”尤其倪瓒和黄公望是“得南宗正传而最冠者”（王士禛），他们的画作具有“古澹闲远”[注]这一当时人认为的诗文书画领域最高级的艺术特质。以“倪黄”为师就是嫡系正传，不以倪黄为师就是偏离旁出，甚至是邪门异端。诗文书画风格的最高标准为什么会是“古澹闲远”，而不是唐宋人崇尚的“雄浑”“典雅”“豪放”？考察明代的艺文观，就可以发现，“古澹闲远”正是明代理学艺术思想中的核心范畴，其所指与理学家“成圣”的理想、与修身时的观想对象关系紧密。例如，明代理学名臣丘浚的《夜坐和曲江感遇诗韵》（四首其一）就极具代表性：

空斋坐幽独，夜气澹以清。冥心古圣贤，悠哉怡我情。天机一何深，神理亦已精。云胡契其妙，勉旃惟思诚。长日澹无事，晴窗独披卷。幸窥古人心，胜接古人面。

再如果以“古澹”“闲远”为关键词，在诗文古籍数据库中检索，即可

发现，“澹”与“古”、“闲”与“远”是关联共现词组，可用于人物品行和艺术风格的评价。这两个词在唐代就已经形成，在绘画品评理论中是张彦远、郭若虚、邓椿等人一致认同并传承的最高品评标准之一。

其次，“临仿”的对象是价值的载体，而“临仿”行为和过程则具有体认“道”“理”和纯化向善意志的修身作用。宋明理学中张载确立的“气论”经由朱子“理气二元”和“理一分殊”理论建构，将德性本原之“理”和事物本具的气质之“理”统为一体，而本原之“理”可以是“关系有而气质无”的状态。古代的法书名画“迹简意澹而雅正”“气韵生动”，因此将书画实践作为修身养性的途径，后学者就可以通过“临仿”古代的法书名画，体悟先贤意志而达成修身进学、得先贤遗意的目标。而大量和反复临仿在理论上就等同于书法抄经，是古代儒生士人修身的重要方法。董其昌就曾在《画禅室随笔·评书法》中记载了这一事：

吾乡陆俨山先生作书，虽率尔应酬，皆不苟且，常曰：“即此便是写字时须‘用敬’也。”吾每服膺斯言。而作书不能不拣择，或闲窗游戏，都有着精神处，惟应酬作答，皆率意苟完，此最是病。今后遇笔砚，便当起矜庄想。古人无一笔不怕千载后人指谪，故能成名。因地不真，果招纡曲。未有精神不在传远，而幸能不朽者也。(注)

“用敬”是程颐提出的修身“功夫论”核心概念，董其昌的蒙师很显然就是将理学“功夫论”的修身观念用在了练字上。而山水画“临仿”只不过是在修身过程中，把抄写的“经籍”和临摹的“法书”变换成了山水画及其笔墨。而元代赵孟頫就已经通过“书画同法”理论，把书法笔墨所承载的道德规范和纯化向善的意志的功能引入绘画，这就使得山水画可以进一步远离自然山水物象，通过笔墨的挥运而更为直接地进入道德心性层面。（石涛的“一画”即有这种特质。）

此外，清初考据之学兴起后，山水画的“临仿”则进一步强化“集大成”的观念，王翚说：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃

为大成。”这即是将考据观念引入山水画创作中。“笔墨”是价值之基础，元人将道德规范付诸笔墨品评，可以说是文人山水画笔墨的高标；“丘壑”是常识与天理秩序，宋人确立格物致知的思想，在自然物理方面最为精研；“气韵”是天道生机外化的表征，唐人最关注造化之广大与精微，寄情山水天地而无累。可以看出，在王翚的意识中，唐宋元时期的山水画已成为知识性客体，它们都还存在一定缺陷。他认为抽取菁华，通过集大成而融会贯通方法与途径，便可创造出尽善尽美、超越古人的作品。这就不再是简单的“临仿”，而是变成再创造，翁志丹博士将这一现象概括为“‘画山水’向‘画山水画’的转变”，是准确而又形象的。[注]

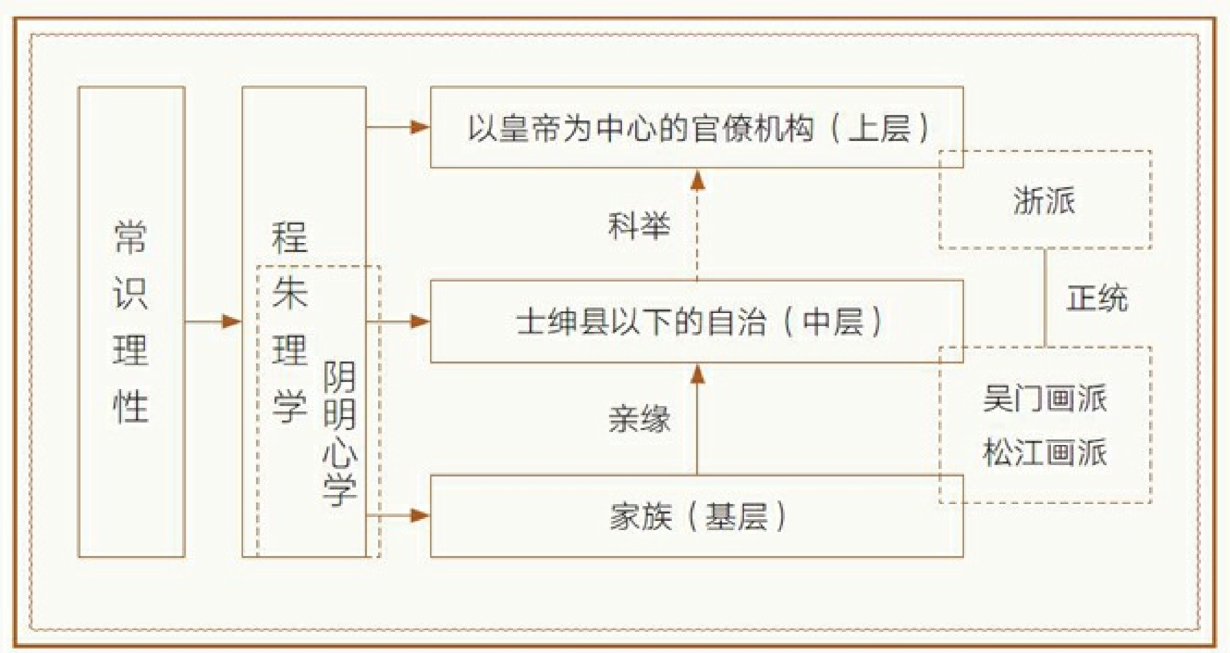
综上所述，明代中后期吴门、松江地域文人绘画群体的崛起，并不能简单地用经济繁荣来解释。将前后时间段内所有的史料信息搜集汇整起来，追溯每一历史事件的原因之时，就会发现金观涛、刘青峰先生在《中国思想史十讲》（上卷）中给出的社会共同体结构[注]，是将所有事件整合起来的最有效的理论模型。在这个理论模型上加入明代绘画史的发展情况，就可以得到“明代国家共同体的三层次结构及绘画流派的关系”，如表7-3所示。

将所有的信息匹配到这个理论结构中就可以看到，吴门画派兴起的时候，国家共同体中“士绅”这一层因科举规模的失控，而形成了一个由“文人士绅”主导以家族为基础的具有地域认同特质的阶层。在这批人的推动下，吴中、松江及其周边地域的经济、文化、消费等几乎所有的领域都呈现出繁荣兴盛的局面，而吴门、松江画派的崛起只是其中的一端。在思想层面，程朱理学在理论结构中肯定了“出处”的正当性，而后兴起的阳明心学通过对儒学核心概念的重新解读和创造性转化，为文人士绅开展工商业活动、追求财富和承担道义确立了正当性。吴门、松江二派画家则以“复古派”自居，通过“南北宗论”确立了流派和个体在绘画传统中的“正统”地位，并在清初取代了唐宋以来代表精英贵族审美意趣的宫廷院体绘画。



◎ 图7-12 明 董其昌
《虞山雨霁图》
纸本设色
112cm×48.7cm
台北故宫博物院

表7-3



◎ 宋明理学确立以后国家共同体的三层次结构及明代绘画流派的关系

参考文献：

1 卜正民.纵乐的困惑：明代的商业与文化：Commerce and Culture in Ming China[M].北京：生活·读书·新知三联书店，2004:252.

2 林庆彰.明代经学研究论集[M].上海：华东师范大学出版社，2015.

3 夏咸淳.情与理的碰撞：明代士林心史[M].保定：河北大学出版社，2001.

4 廖可斌.明代文学复古运动研究[M].北京：商务印书馆，2008.

5 王凯旋.明代科举制度研究[M].沈阳：万卷出版公司，2012.

6 宣，朝庆.泰州学派的精神世界与乡村建设[M].北京：中华书局，2010.

7 左东岭.王学与中晚明士人心态[M].北京：商务印书馆，2014.

8 黄仁宇，阿风等.十六世纪明代中国之财政与税收[M].北京：生活·读书·新知三联书店，2001.

9 常建华。明代宗族研究[M].上海：上海人民出版社，2005.

10 范宜如。明代中期吴中文坛研究：一个地域文学的考察[D].台湾师范大学国文学系学位论文，2000.

---

1. “典故”作为绘画的主题与内容，学术界普遍认为在先秦时期的人物画中就已经有传统，除了经史中记载先秦贤王故事画可以为证外，近代以来考古发掘中发现的，两汉宗祠墓室中大量的“故事”类壁画雕刻（汉画）也是直接证据。而当前对于“汉画”的图像语义研究也都是按照“用典”“溯典”的路线展开。但是，从思想史的角度来看，山水画的诞生有明确的标志性事件，即魏晋南北朝时期的“游山水”观念和宗炳《画山水序》的出现，以此为界，前后时代的社会普遍观念对于山石树木的价值评判是完全不同的.

2. 明代的“吴中”或“吴门”从行政区划来看，是指苏州府下辖的吴县、长洲、吴江、昆山、常熟、嘉定、崇明、太仓州地区；从文化区域来看，系指围绕太湖以南京、苏州为中心，无锡、松江、常州等地为周边的地域；如从经济区位来看则要加上杭州、嘉兴、湖州等地，为一整体的经济区域.

3. 据《明代 GDP及结构试探》一文研究：1402—1626年间基本是农业主导的经济结构，农业在整个经济中所占的比重平均在88%左右（农业在总经济中所占比重平均下限和平均上限分别是86%和90%）。即使在传统经济史研究认为的明代工商业最为发达的16世纪上半期，农业比重也没有下降到80%以下。值得注意的是，从明中期开始，由于手工业和商业的发展，农业在经济中的比重呈现出显著下降的趋势，但到了明朝后期，农业比重又重新上升，手工业和商业最终没有发展壮大起来。管汉晖，李稻葵。明代GDP及结构试探[J].经济学（季刊），2010,9（3）:787-828.

4. 顾炎武《生员论上》记载：“一得为此，则免于编氓之役，不受侵于里胥，齿于衣冠，得以礼见官长，而无笞捶之辱。故今之愿为生员者，非必其慕功名也，保身家而已。以十分之七计，而保身家之生员殆有三十五万人。”顾炎武。亭林文集[J].扫叶山房，

1919.

5. 关于明代这一独特的阶层该如何称谓，学界至今没有定论。以寺田隆信为代表的日本学者提出了“乡绅论”，他们认为，明清时期乡绅是“具有生员、监生、举人、进士等身份乃至资格、居住在乡里的人的总称。”而欧美学者则将其定义为“绅士”或“士绅”，强调这一群人所建构的公共领域对于明代政治和文化影响，但对于这群人的身份来历并不重视.事实上，翻阅明代中期的文献材料，即可发现，这群人自称的词有“文人”“士人”“名士”“缙绅”“士大夫”“豪绅”“乡贤”“处士”“山人”等。说“文人”时是模糊身份差别，常与“商贾”一词相对；说“名士”则是指群体中之名人，说“士人”则多用于与科考有关之事，说“乡贤”“士大夫”则是指有功名和官职经历者，说“缙绅”则是指致仕去官者，说“豪绅”则是贬义地指在地方的权势。此一群人中，上层“缙绅”“名士”常常自称“文人雅士”，意在与文化层较低而富有且附庸风雅的商贾地主区分开来，而欺辱从商从农的商贾地主则强调其曾经的“生员”“学生”身份，等等。本文暂拟用“文人士绅”统称.

6. 洪武十八年十月，针对人才匮乏而负才之士又多隐逸的问题，朱元璋竟发布政令：“率土之滨，莫非王臣。寰中士大夫不为君用，是自外其教者，诛其身而没其家，不为之过。”《明会要》为“寰中士大夫不为君用，罪至抄劄。”后文彬按语：“贵溪儒士夏伯启叔侄断指不士，苏州人才姚润、王谟被征不至，皆诛而籍其家。此寰中士夫不为君用之科所由设也。”龙文彬。明会要（卷六十四·刑法志，浙江大学图书馆藏本）[M].北京：中华书局，1956.

7. （明）文徵明。三学上陆冢宰书[M]//文徵明集，周道振辑校。上海古籍出版社，2014:585.（另据有关学者调查，洪武年制定“额内生员”，应天府60名，其他府府州县学依次为40名、30名、20名；宣德三年，定增广生员名额与禀膳生员，应天、顺天二府各60名，府州县学依次为40、30、20名；正统年又设“附学生员”；顾炎武估计，明末生员大约有50万人。宣德年间进士每科控制在100人，正统年间每科控制在130人；会试录取率大部分时期低于l0％，乡试约为4%；新科进士选入翰林院见习，后又有“记名放回”、归乡进学以延迟入仕之制；《续文献通考》记载称皇明官数，京师1416人，南京558人，外官22709人；明廷还会间隔性裁员，嘉靖八年裁冗宦2000余人。王凯旋.明代科举制度研究[D].吉林大学，2005.）

8. 清李延昰说：“杨为之不问生产，万历壬辰爨烟不继而终。同年来吊者举朱考亭‘学者治生为急’之言。一老友阮嵩轩答曰：‘考亭一生讲学，唯此语尽人彻髓相传。如老生辈可谓青出于蓝，为之独自外门墙，夫复何言。’同年知其相谑，含怒而去。”李延昰.南吴旧话录[M].上海：上海古籍出版社，1985:252.

9. 张泰阶《宝绘录·序》：“第所眼者，前朝跋语悉为道君汰弃，及内府所蓄，金虏所掠，名流韵士且不得见而闻之，况能赘一词乎？至元季诸君子，稍稍表章，然大有学究家风，未足阐扬盛美，则晦庵训诂之习，误之也；倘六朝及唐人，操觚当不若是。夫六经开西汉之宗，一再传后犹不失为魏晋。而晦庵易世，遂成胜国之卑靡。不特可识世代江河之变，而晦庵之不能为六经羽翼也。”

10. 《列朝诗集小传》“朱处士存理传”：自元季迨国初，博雅好古之儒，总萃于中吴，南

园俞氏，笠泽虞氏，庐山陈氏，书籍金石之富，甲于海内。景天以后，俊民秀才，汲古多藏，继杜东原、邢蠡斋之后者，则性甫、尧民两朱先生，其尤也。其他则有邢量用文、钱同爱孔周、阎起山秀卿、戴冠章甫、赵同鲁与哲之流，皆专勤绩学，与沈启南、文征仲诸公，相颉颃吴中，文献于斯为盛。钱谦益.列朝诗集小传[OB]//中国基本古籍数据库2006.

11. 有陈汝言（？—1371）诗文书画，俞贞木（1331—1401）通经史、工古文辞，高启（1336—1374）纂修《元史》、尤精于诗，沈澄（1376—1463）以诗文知名、精鉴赏书画，陈宽（？—1473）治经学、精诗文书画，杜琼（1396—1474）明经博学，旁及翰墨书画皆精，沈贞（1400—1483）工唐律及古文辞、擅书画，祝颢（1405—1483）精诗文书画，徐有贞（1407—1472）能诗、书法古雅，邢量（1413—1491）经史佛道皆通、嗜藏书，李应祯（1431—1493）诗文书法，吴宽（1435—1504）诗文书法，徐祯卿（1479—1511）诗文书法、前七子之一.

12. 沈周（1427—1509）、文徵明（1470—1559）、唐寅（1470—1524）、仇英（约1498—1552）为吴门画派代表，王守仁（1472—1529）嘉靖三年（1524）在绍兴稽山书院开始讲学，嘉靖四年后门徒王艮（1483—1541）等开始传播其学，因此不能说阳明心学为吴门画派形成之原因.

13. 在两宋的绘画著录文献中上没有出现用“仿”字者，故可断定现存作品中2幅使用“仿”字的作品画题当时候人添加.

14. [清]李修易。小蓬莱阁画鉴[M]//中国书画全书。上海：上海书画出版社，2000.

15. [清]王士禛《芝廛集序》：“…亦为画家自董巨以来谓之南宗，亦如禅教之南宗云。得其传者，元人四家，而倪黄为之冠。明二百七十年擅名者，唐沈诸人称具体，而董尚书为之冠。非是择旁门魔外而已。又曰：凡为画者，始贵能入，继贵能出，要以沉着痛快为极致。予难之曰：吾子于元推云林，於明推文敏。彼二家者，画家所谓逸品也，所云沉着痛快者安在？给事笑曰：否，否。见以为古澹闲远，而中实沉着痛快，此非流俗所能知也。予曰：子之论画至矣。虽然，非独画也，古今风骚流别之道，固不越此。唐宋以还，自右丞以逮华原、营邱、洪谷、河阳之流，其诗之陶、谢、沈、宋、射洪、李、杜乎！董巨，其开元之王、孟、高、岑乎！降而倪黄四家，以逮近世董尚书，其大历、元和乎！非是则旁出，其诗家之有嫡子正宗乎！入之出之，其诗家之拾筏登岸乎！沉着痛快，非唯李、杜、昌黎有之，乃陶、谢、王、孟而下莫不有之。子之论，论画也，而通于诗矣。”徐世昌.晚晴簃诗汇[M].北京：中华书局，1990.

16. [明]董其昌.画禅室随笔[M].上海：华东师范大学出版社，2012.

17. 又如袁宏道载董其昌语：“往与伯修过董玄宰。伯修曰：‘近代画苑诸名家，如文徵仲、唐伯虎、沈石田辈颇有古人笔意不？’玄宰曰：‘近代高手，无一笔不肖古人者。夫无不肖，即无肖也，谓之无画可也。’余闻之悚然曰：‘是见道语也。’故善画者，师物不师人；善学者，师心不师道；善为诗者，师森罗万象，不师先辈。”翁志丹。四王画学与明末清初的思想变迁——以王原祁为中心[M]//金观涛，毛建波。中国思想与绘画：教学和

研究集[M]，第四册，杭州：中国美术学院出版社，2015：79-81.

18. 这一社会结构分析框架最早在《兴盛与危机》一书中提出，在《开放中的变迁》《中国现代思想的起源》等书中逐步完善。金观涛，刘青峰.中国思想史十讲[M].北京：法律出版社，2015:284.

道统建构——“四王”画学与明末清初思想

翁志丹 / 文

在这个以“变革与创新”为价值观核心的时代，

我们真的很难理解清代“临摹仿古”和

“集古大成”的艺术观。

而且这一观念以“正统”之尊统摄整个清代三百年，甚至民国和当代，

依然有不少人深受影响。

究竟是什么原因导致了这一奇特的文化现象？

“四王”是指清初的王时敏（1592—1680，字逊之）、王鉴（1598—1677，字圆照）、王翚（1632—1717，字石谷）、王原祁（1642—1715，字茂京）。美术史称“四王”中的王鉴和王翚为虞山派，王时敏和其孙王原祁为娄东派，两派的画学主张一脉相承，统称为“四王”。乾嘉时期的理论家方熏在《山静居画论》中载：

国朝画法廉州石谷为一宗，奉常祖孙为一宗，廉州匠心渲染格无不备，奉常祖孙独以大痴一派为法，两家设教宇内，法嗣繁衍，至今不变宗风。[注]

清初至晚清，“四王”皆受到极高的推崇。在光绪中期的鉴藏界，“四王”作品的价值比元四家还高。[注]民国贺履之在《论中国山水画

派别》一文中说，清末画坛认为“四王”是前无古人，后无来者，推王翚为古之集大成，大力提倡。[注]但是在新文化运动中，“四王”成为美术革命的主要对象。1918年，陈独秀在《新青年》上提出“若想把中国画改良，首先要革王画的命”的主张。[注]在整个新文化浪潮中，批判“四王”成了主导的声音。美术史家如滕固、俞剑华，画家如徐悲鸿等，皆对“四王”持批判态度。中华人民共和国成立后，王逊、李浴等学者对“四王”亦持批判态度。郎绍君先生总结20世纪80年代前对“四王”的研究是“对四王的非学术、非艺术、非历史的批判和批判的机械性重复，标志着自由正常的学术环境尚未充分建立，亦表明严格意义的艺术史尚未诞生”。[注]



◎ 图8-1 清 王时敏
《松风叠嶂图》
绢本设色
42.3cm×80.3cm
天津博物馆



◎ 图8-2 明 曾鲸《王时敏像》
绢本设色
64.3cm×52.3cm
天津博物馆

“四王”构建的画学是清代最有影响力的画学正宗，影响清代近三百年的绘画传统。“四王”在董其昌开启崇尚南宗的笔墨方向上继续前行，但“四王”没有延续董其昌的绘画模式，而是走上了拟古、摹古的道路。那么，我们该如何理解中国画“摹古”背后的修身模式呢？在清初众多绘画大家和画派中，“四王”画学思想为什么会成为清代画坛的主流思想呢？“四王”画学与清代思想有何内在关联呢？对这些问题的梳理直接关系到我们对清代美术史以及近代美术史的认识。

一、从画山水到画山水画

明末儒生空谈心性，导致“经世”能力日益衰微。明王朝的覆灭，使士大夫对宋明理学进行强烈的反思，由猛烈抨击心学末流空疏学风进而批判整个宋明理学。对于明末清初的思想变迁，梁启超概括清代思潮即是对宋明理学之一大反动。[注]明末儒生认为正是宋明理学冥想形上的天理世界导致事功能力的薄弱，皆以不同立场解构宋明理学。[注]当时以王学显者，如孙奇峰、李二曲、黄梨洲为王学收拾残局；以朱学显者，如陆世仪、陆陇其、张履祥等自托程朱理学以排斥王学。[注]士大夫在对整个儒学价值系统的反思和批判中，推崇经世致用，主张儒生学以致用，经国济世。



◎ 图8-3 清 王鉴
《仿古山水》二十开之
《仿梅花道人》

纸本水墨
31cm×22cm
天津博物馆



◎ 图8-4 清 王鉴
《仿古山水册》二十开之
《仿子久》
纸本水墨
31cm×22cm
天津博物馆

清初学人普遍认为学术应以经世为目的，也即学术研究当以“以明道也，以救世也”为旨归。当时士大夫普遍主张研习经典，探究圣人之道，且极重践履，注意日课。清初学风逐渐盛行经世致用和气论思想，而治学方法也逐渐转向考据。顾炎武鉴于古籍错讹，提出“读九经自考文始，考文自知音始”。清初诸儒以读书反求经训，则是普遍现象。清初经世思想导致对经史研究的注重，经史研究又导致考据学的兴盛。这也意味着士大夫修身模式发生转变，由于取消天理境界的冥想，儒生的

修身只有读经典和实践两种方法。注

“四王”画学正是在这一思潮中，逐渐由董其昌式的心中山水转向古人山水。由以往冥想式的画山水修身模式转化成了反思式的画“古人山水”模式。在“四王”画学中，“读经典”对应的对象是古代山水画，其方法则是笔墨考据。而清初考据学的盛行，其体现于画学中，一反面是画风复古，绘画的对象由自然山水、胸中山水转变为古人山水；另一方面是注重对具体笔墨的梳理和“审辨”，构建笔墨结体规范。

受“四王”的影响，主流的山水画家，不再以真山水和冥想的理念式山水为对象，而是转向拟古、摹古，面对古画中的经典图式进行反复研习审辨画学源流。范宽曾提出师古、师造化、师心的绘事次第，可见对于宋人来说，师古只是最为基础的门径，画家所绘的对象必然是自然中的天地山川。“四王”将画山水转变为画山水画，在这一点上就与宋、元、明代绘画有了根本的区别。正如儒者认为圣人之言是道德规范的合理性依据，古人山水画中所蕴含的义理，也正是画道（绘画中的道德规范）的合理性依据。应该说明的是，这一反思式绘画模式有别于清以前的画学传统。王原祁道：“画家自晋唐以来代有名家，若其理趣兼到右丞始发其蕴，至宋有董巨规矩准绳大备矣。”注这就是说，王维和董巨的画中蕴含着理趣（规矩准绳）。古代的经典绘画和真实山水一样可游可居，古画中的丘壑甚至比自然更有条理和道德价值，因为画中蕴含着古人对自然之理的认知境界。

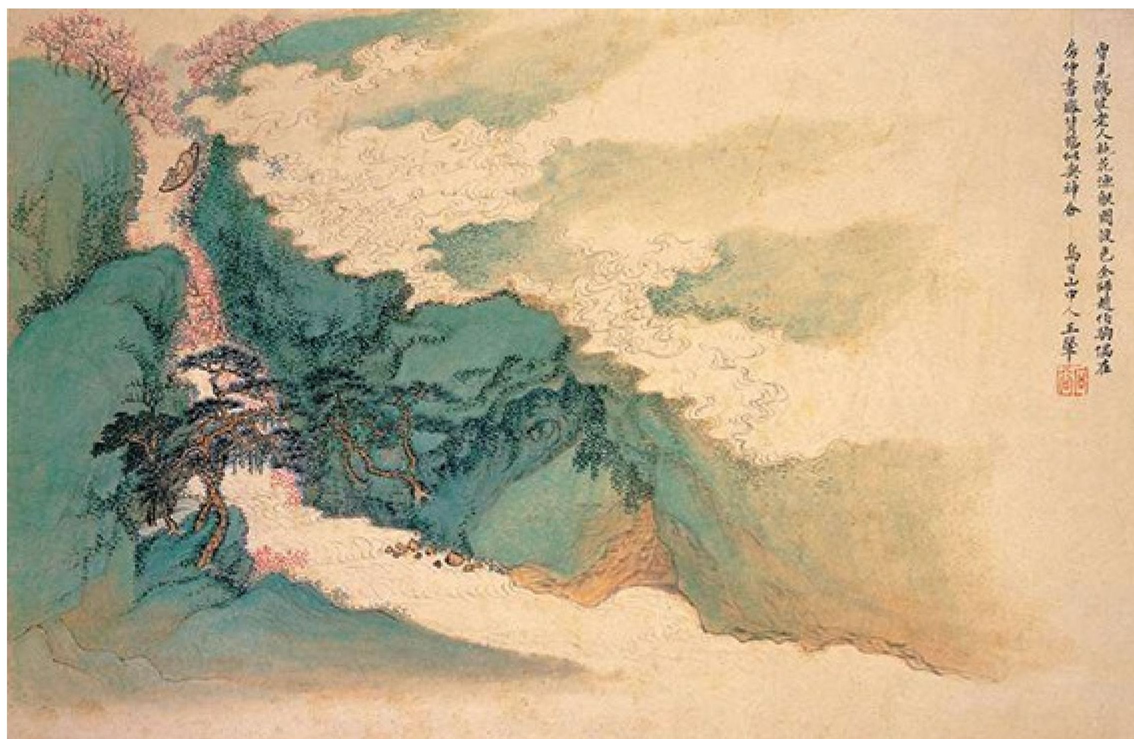
在对传统山水画的笔墨的考证式画学中，“古人”自然而然成为“四王”画学的重要概念和画学标准之一。“凡作画，每下笔时当思古人玄妙处，意在笔外，悟此自能尽善，所谓笔简意到者是也。今人刻意繁密，而于切要处绝不经意，则与古人远矣。”注以“古人”作为评判标准。从王原祁画论的关键词来看，“古人”的重要性仅次于笔墨。“古人”在《麓台题画稿》中出现19次之多。其跋文中常提及的命题如：“古人用心处”“古人匠心”“古人眼光”“古人气机”“古人得意处”“古人面目”“古人神

髓”“古人气韵”，等等。在“四王”看来，古人的生命境界是和笔墨境界相对应的，“四王”尊崇古人的境界（心、意、气机、神髓）也就是尊崇古人的笔墨境界，也唯有在经典笔墨的考据实践中才可能体认和印证古人的生命境界。

二、气论与笔墨开合

（一）气是“四王”绘画中的核心概念

理学认为修身成德，主张“存天理，去人欲”。冥想天理的道德境界也是去除气质化的过程，所以对于理与气的关系而言，本体之理必然是第一义的，而气则是被遏制的。清初理学解体，取而代之的是形形色色的气论形态和经世思想。(注)从张载到罗整庵、王廷相，再到清初顾、黄、王、颜气论思想，我们看到“气”论在对待理气命题上有相似的地方，即理不离气。明末儒生普遍认为“理在气中”，而气有实践和物质等含义。



◎ 图8-5 清 王翚
《桃花渔艇图》
纸本设色
28.5cm×43cm
台北故宫博物院

气论的盛行影响到绘画领域，必然导致对笔墨实践的注重和笔墨观念的盛行。王原祁就说“世人论画以笔墨”。注由于对笔墨的普遍重视，笔法的重要性更加凸显，成为绘画的核心精神。在笔法中又融合了三个重要画学概念，即气、气韵和开合。

理和气是画学中的重要概念，但在“四王”画中，气的概念比理重要。以王原祁《雨窗漫笔》和《麓台题画稿》为例，对其中的“气”概念进行梳理，即可发现，其“气”的含义既指向作画的状态，也包含着技法窍门等。比如“不重取色，专重取气，于阴阳向背处逐渐醒出，则色由气发”；“先定体势，后加点染，俱要以气行乎其间”；“但得意、得气、得机则无美不臻矣”；“吮毫挥笔时，神与心会，心与气合，行乎不得不行，止乎不得不止”；“画虽一艺而气合书卷，道通心性”；“既而知循序渐进之法，体裁以正其规，渲染以合其气，不懈不促，不脱不粘，然后笔力墨花油然而生”。注如表8-1所示。

由上表的梳理可见，王原祁的“气”概念几乎涵盖了山水画的方方面面。他认为山水画“气合书卷，道通心性”，绘画之道与心性修养是相贯通的，即明画道也就可明心性；而气与书卷相合，画之所以和书卷（典籍）相合是因为两者在“义理”上的契合，这说明绘画中的义理与书卷的义理是相合的。因此，王原祁画学中的“气”也蕴含着“义理”。注

结合上文所指出的，王原祁的“气”概念关乎运笔“棉里裹锋”的要求，就可以初步得出结论，王原祁的“气”概念包含三方面含义：一是指向义理，二是指向笔法，三是指向阴阳向背。因此“气”贯通并超融了画理（画道本体之理）、运笔之理和物象阴阳之理，而成为“四王”画学的核心概念。

表8-1

画论	《雨窗漫笔》	《麓台题画稿》
山川景致	——	气概，气象，紫气，气候萧森
人物气质	——	气谊敦洽
绘画品评	习气，元气盘礴	浑厚盘礴之气，气势，气韵生动，书卷气，气机，伧父气，元气磅礴，脚汗气，尘俗气，华滋之气
作画状态	凝神静气	清刚浩气，心与气合，大乘气象
作画状态	气势，理气趣兼到	设色在取气，渲染合其气

◎ 王原祁画论文献中的“气”概念统计表

（二）“气韵”在笔墨之中

南齐时期，谢赫提出品画的六法，“气韵生动”被列为六法之首。此后千余年，“气韵生动”作为绘画品评的核心标准被历代画家所尊崇。北宋郭若虚认为“气韵”高低取决于人品，如果人品高，气韵必高。元代夏文彦和明代唐志契认为“气韵生动”是生而知之，出于天成。无论是“人品气韵论”还是“气韵生知论”，皆认为气韵是不可师法的。董其昌采取折中的办法，一方面认为气韵生动是天授，是生而知之，另一方面又认为气韵也能培养，只要“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神”。注



◎ 图8-6 清 王原祁
《桃源春昼图》
纸本设色
60cm×24cm
美国纳尔逊—阿特金斯博物馆

“四王”论述“气韵”常与笔墨、笔法、位置、皴法相关联，如“笔法气韵似本巨然”，“笔墨气韵妙得子久神髓”。这说明，一方面“四王”继承董其昌，认为气韵可学；另一方面“四王”更推进一步，认为气韵和笔

墨是相融合的。气韵不再是笼统的概念，气韵的学习就变成可以实行的了。

王原祁在一段题画跋文中写道："石谷子尝与余言，写时不问粗细，但看出进大意，繁简亦不拘成见任笔所之，由意得情，随境生巧，气韵一来，便止，此最合先生后熟之意，余作此图以斯言弁其首。"注在作画的起初阶段可以放开画，只要把握住大的效果，无须考虑画面的繁简，随笔生发，等画中气韵一呈现便停手。这说明气韵在笔墨（笔法、皴法、位置）的生发之中。同时，王原祁的弟子唐岱也认为气韵不是烟雾云霭，而是天地真气，是由笔墨而生。注

（三）山水画的"龙脉"与"开合"

在"气论"思想中，气是第一义的。气的本意是阴阳，一阴一阳即是气的运行之理，落实在绘画中就是对"开合"观念的重视。"开合"与"起伏"是王原祁《雨窗漫笔》中提到最多的概念。王原祁在《雨窗漫笔》中说：

画中龙脉，开合起伏，古法虽备，未经标出。石谷阐明，后学知所衿式。然愚意以为不参体用二字，学者终无入手处。龙脉为画中气势源头，有斜有正，有浑有碎，有断有续，有隐有现，谓之体也。开合从高至下，宾主历然，有时结聚，有时淡荡，峰回路转，云合水分，俱从此出。起伏由近及远，向背分明，有时高耸，有时平修，欹侧照应，山头山腹山足，铢两悉称者，谓之用也。若知有龙脉而不辨开合起伏，必至拘索失势。知有开合起伏而不本龙脉，是谓顾子失母。故强扭龙脉则生病，开合逼塞浅露则生病，起伏呆重漏缺则生病。且通幅有开合，分股中亦有开合，通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在过接映带间，制其有余补其不足，使龙之斜正浑碎隐现断续，活泼泼地于其中，方为真画。如能从此参透，则小块积成大块，焉有不臻妙境者乎。注



◎ 图8-7 元 黄公望
《九珠峰翠图》
绢本水墨
79.6cm×58.5cm
台北故宫博物院



◎ 图8-7-1 元 黄公望《九珠峰翠图》（局部）



◎ 图8-8 清 王原祁
《仿古山水十二开》之一
纸本水墨
31.7cm×49.4cm
天津博物馆



◎ 图8-9 清 王原祁
《仿古山水十二开》之一
纸本设色
31.7cm×49.4cm
天津博物馆

“龙脉”一说最早见于晋郭璞《葬经》。龙脉历来受山水画家的重视，却没有画家或鉴赏家提出来。王原祁认为王翚阐释了龙脉，对于后人学山水画意义重大，但他认为只有从体、用两方面给予说明，才能使学者真正明白学习的路径。王原祁认为龙脉气势斜正、浑碎、断续、隐现是体；高下、远近、宾主、结聚、向背、高耸平修、攲侧等是用。

那么“开合”的本意是什么呢？“合”通“阖”字，开合（阖）多指门户、花、书卷的开闭，以及云气的聚散和诗词章法等。《宣和书谱》记载唐李阳冰见到李斯峄山碑与仲尼延陵季子字，得其法后能“变化开合”，书艺大进。这说明开合与书法的笔法和结构有一定关系。笪重光

在《画筌》中提到“统于一而缔构不棼，审所之而开阖有准”，并列一些与开合相关的章法，如上下、左右、纵横、结散。王翚评其为：“画法不离纵横聚散四字，所谓一阴一阳之为道。”[注]结合王原祁所说的“高下、远近、宾主、结聚、向背、高耸平修、攲侧”等相对的概念，“开合”可视为阴阳关系的派生。

开合观念与气论思想有内在关联，也就是说，山水笔墨的实践依照“气”的运行模式来进行。通幅讲究开合，局部也讲究开合，不断地生发，生生不息，从笔法、结体再到通幅章法，无不贯穿气论思想。笔墨中的开合也是变化无息的，不断地开合生发，甚至一笔的运动，既是开又是合，绵绵密密。王时敏恳切地说，画虽小技，通过笔墨开合与阴阳开合的同构，可以体会物象（化工之赋象）与作者灵机相凑泊的境界。[注]

因此，我们就可以对“四王”画学理论中的“天机”“元气”“笔墨”“开合”“化工之赋象”与“画家灵机”之间的逻辑关系做出整理，如下图所示。

自王原祁阐明开合的体用关系之后，开合成为清代画学最重要的概念之一。沈宗骞（1736—1820）从更细微处阐释了王原祁的开合思想。他认为：“天地之故，一开一合尽之矣。自元会运世，以至分刻呼吸之倾，无往非开合也。能体此，则可以论作画结局之道矣。”[注]在他看来，宇宙生成乃至人的性命呼吸皆是气的开合，而绘画开合模拟宇宙生成，即“以笔之气势貌物之气势”。“山形树态，受天地之生气而成；墨滓笔痕，托心腕之灵气以出”[注]，若非通过养气以运笔墨开合之势，何以达到“天人合发”的境界？直接师承王原祁的唐岱（1673—1752）对笔墨模拟自然做了精妙的说明：

> 自天地一阖一辟，而万物之成形成象，无不由气之摩荡，自然而成。画之作也亦然。古人之作画也，以笔之动为阳，以墨之静而为阴，

以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨，故每一画成，大则丘壑位置，小而树石沙水，无一笔不精当，无一点不生动，是其功纯熟，以笔墨之自然

合乎天地之自然，其画所以称独绝也。[注]

总而言之，“四王”画学在清初气论思想影响下，以开合为笔墨的核心精神，进而融合化工赋象与笔墨结体，最终达到体认气（阴阳）运行之道与作者灵机的贯通。

三、考据之学与笔墨“审辨”

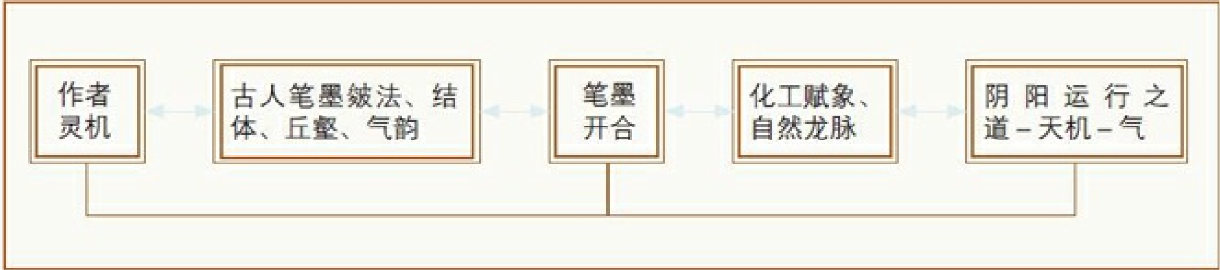
（一）笔墨价值的确立

金观涛先生认为观（画）山水由两个要素组成，即知识性审美和道德性审美。前者包括对自然秩序的认知和天理图景的想象以及相关的价值行为，后者向善的意志指向规范，是道德记忆活动的复活。清初盛行“气论”思想，儒生普遍主张“理在气中”，不去冥想形而上的天理世界，这对“四王”绘画来说有两个重要的影响：一是当山水画不再是天理的图景想象而只剩自然秩序，而对自然秩序的认知可使画家走向自然，也可使画家走向古人经典山水的笔墨考据，“四王”选择了后者；二是画家修身主要通过笔墨实践来纯化向善的意志，并在笔墨实践中构建起新的规范，因而“笔墨”变得空前重要。

“笔墨”一词较早见于东汉班固《汉书》、张衡《论衡》、赵岐《三辅决录》、杨雄《杨子云集》，皆是书写工具笔和墨的简称。魏晋南北朝时期，出现以“笔墨”指代写文章或书法的风格等用法，如庾肩吾《书品》：“魏帝笔墨雄赡，吴主体裁绵密。”在唐代，开始有以“笔墨”指代绘画的情况。在宋代“笔墨”一词的运用已极为普遍，频现于画论的品评

之中。

表8-2



◎“四王”画学核心概念逻辑关系呈现图

“笔墨”虽在宋代的书画理论中普遍运用，但是“笔墨”在宋代还不是最为核心的概念。韩拙《山水纯全集》有“论用笔墨格法气韵病”一章。文章第一句就说“夫画者，笔也，斯乃心运也”，但主体部分却主要谈“有笔无墨”与“有墨无笔”的问题，笔与墨是两个概念。在韩拙看来，绘画的核心就是笔法，因为笔法对于心性的传达而言是最直接的。韩拙在《论用笔墨格法气韵之病》一章中写道，用笔用墨“切要循乎规矩格法，本乎自然气韵，以全其生意。得于此者备矣，失于此者病矣。”注由此可见，韩拙认为，“笔墨”虽然有自己的独立性，但最根本的任务却是“本乎自然气韵”，呈现物象的“生意”。“造化之机”和“自然气韵”是画家必须在下笔之前“凝神索思”，下笔之后全力描绘，观画者则可以“豁然”有得。也就是说，笔墨为传达万物形质和阴阳服务，其最终目的是要冥思形质和阴阳背后的天理。因此，宋代山水画作为理学的视觉形态，笔法（笔墨）是隐性的。同样，我们也就不难理解荆浩何以将其著作称为《笔法记》了，荆浩在文中借老叟之口鼓励后学，只要勤习笔法，就可以忘却笔墨而有真景。注“笔墨”对于“真景”而言，犹如言与意的关系，得意可以妄言。在明代由于心学盛行，董其昌将“笔墨”和“丘壑”并提，使“笔墨”不再从属于天理主宰的物理，由潜在转为显性。需要说明的是，董其昌的“丘壑”概念与“自然”“山川”等概念的最大差异是，“自然”“山川”是客观外在的山水，而“丘壑”是画家蕴含于胸中之山水。董其昌所要表现的对象不是自然山水而是胸中丘壑，所以笔墨的重

要性就凸显出来了。

（二）考据式笔墨

明末清初由于鼎革变故，各种思想流行，而绘画也是各种流派杂陈，如浙派、华亭派、松江派、新安派、江西派、姑苏派、镇江派等。“四王”认为当时画坛习气纵横，诸派末流自立门户，画学画道衰微。王翚更是感叹晚明画坛流派笔端积弊日益严重。鉴于明末画道衰微，习气恶派不在少，而像吴门画派、云间画派的大家赝本混淆，以致画法以讹传讹竟成流弊。“四王”认为有志笔墨的学者尤其要明辨画派源流。在“四王”看来，清初流弊主要体现以下几方面：一、支派流弊日益严重，各派末流，变易杂陈；二、囿于门户之见，彼此攻击，限制了画学的交流和兴盛；三、不师古人，下笔无古法。

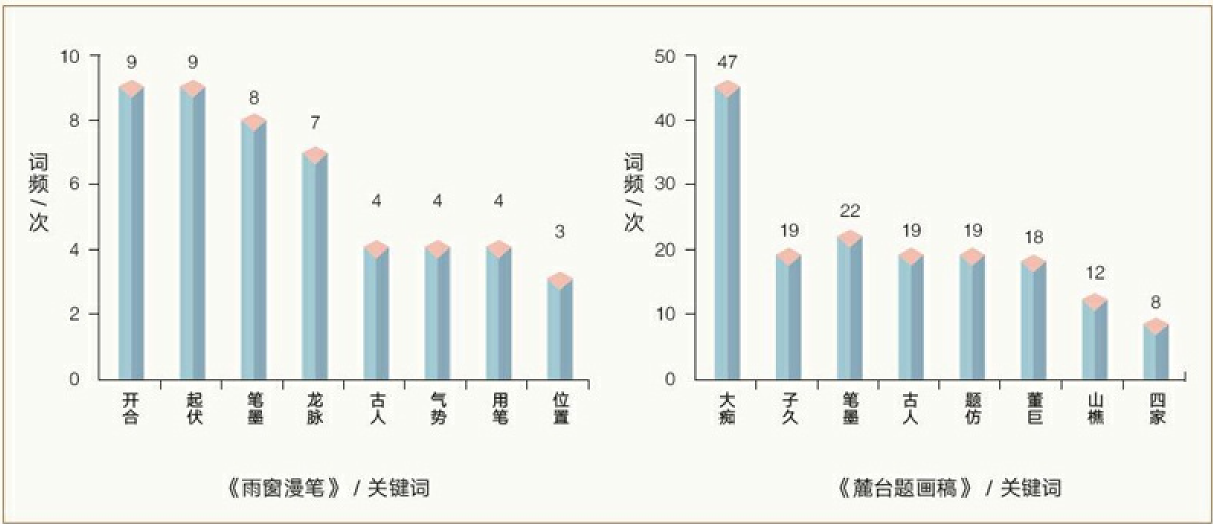
“四王”所采取的对治方法，首先是注重笔墨的广泛实践。王原祁言：“六法一道，非惟习之为难，知之为最难，非唯知之为难，行之为尤难也。余于此中磨炼有年，方知古人成就一幅，必简练以为揣摩，于清刚浩气中，具有一种流丽斐亹之致，非可以一蹴而至，学大痴者宜深思之。”[注]对“行”的重视自然也就转化为对笔墨实践的重视。“四王”针对当时画坛流弊，主张师法古人，要求笔墨实证画道，笔笔有来历，每一点画都有依据。王时敏《题玄照画册》云：

廉州刻意摹古，所作卷轴，一树一石必与宋元诸名家血战，力厚功深，久而与之俱化。不但笔墨位置咄咄逼真，而取神去粗，秀逸高华，骎骎殆将过之。[注]

我们运用关键词词频的分析方法，考察王原祁《雨窗漫笔》和《麓台题画稿》这两篇文章。从词丛关系和词频的角度就可以看到，文中“笔墨”一词分别出现8次、22次，而其他概念皆是围绕着“笔墨”开展。如表8-3所示。

晚明顾炎武等注重经学考证和实践调查相结合，认为舍经学便无理学。其考据学对清儒影响极大，清儒普遍认为义理不得舍经而求。清初考据学风对“四王”以笔墨审辨（笔笔有来历）来构建画学道统有一定的影响。对于“四王”所构建的画学理论而言，画道（义理）不得舍古画中的笔墨而求。童书业在谈及美术史研究方法时，认为“对于画迹的审定叫鉴别，对于文献的审定就叫做考据”(注)，审定古画的方法也是考据方法的一部分。“四王”极力主张在笔墨的考辨中，梳理画学源流。

表8-3



◎ 王原祁山水画理论中关键词的数据统计



◎ 图8-11 清 王原祁
《山水十二开》之一
纸本水墨
31.7cm×49.4cm
天津博物馆



◎ 图8-12 元 倪瓒
《容膝斋图》
纸本水墨
74.7cm×35.5cm
台北故宫博物院

四、正脉——“画学”道统与经世

“四王”痛惜明末支派流弊日益严重导致画道衰微，提倡重返经典之中梳理笔墨画理，力图以笔墨实践和画理“审”“辨”建立画学道统。

“画学”一词自北宋开始使用，有表示绘画的学习，有表示宫廷画院中绘画类别，还特指画院，其内涵也随绘画观念的变迁而改变。元代赵

孟頫跋王蒙《多宝塔院图》的文字中使用“画学”一词时注，已指绘画技艺的师承。明代王世贞的画学概念指代绘画这一门类，和书道、诗文并称。注张丑（1577—1643）写的沈周画跋中，画学的内涵有了变化。注在张丑看来，画学与绘画技法源流是相关的，鉴赏画要明其源流。明确提出包含绘画渊源含义的画学概念的是董其昌，他在赵孟頫《鹊华秋色图》的题跋上说“书画学必有师友渊源”。

“四王”的“画学”概念则含有道统的含义。王翚在题跋中指出自己先从老师那里获得笔法（指法），再纵览王维、李思训、荆浩、董源，胜国诸贤名迹数十百种，才知画理的精微，画学的博大！在整理并领会“画学”之后，再用笔墨实证古人的“用心处”，并使山水画笔墨都有所依据；结构位置，笔意气韵，物象阴阳的渲染，今古傅色的方法都可分辨判别。王翚画学理路可概括为：笔法学习—研究名迹—画理、画学—笔墨实证画道。

“四王”对画学的考证，既包含师承源流的梳理、笔墨的考证、画理的审辨，其目的是促成画学道统的建立。这首先体现于“四王”提出的画道“正脉”说：

唐宋以后画家正脉，自元季四大家，赵承旨外，吾吴沈、文、唐、仇以暨董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。（王时敏《王奉常书画题跋》）

画之有董巨，如书之有钟王，舍此为外道，唯元季大家正脉相传。近代自文、沈、思翁之后，几作广陵散矣。（王鉴《染香庵画跋》）

王时敏认为董源、巨然、赵孟頫、元四家、吴门四家、董其昌是同一脉系下来的，是画家正脉，而董巨也就从南宗祖师变为后学竞宗的绘画正统宗师。王鉴借用钟繇、王羲之在书法史中不可动摇的地位来比拟董巨在画史中的地位。我们从《麓台题画稿》的关键词出现频率可以看出“四王”画学道统的内在关系。王原祁的画道谱系的核心画家是黄公

望，其画学道统谱系人物为：董源巨然—元四家（黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒）。王原祁画学谱系中的人物皆属于董其昌所列的南宗画家。所不同的是，董其昌将山水画家以南北宗来分判，而“四王”以正脉、正派来建立画学道统。

“四王”延续董其昌部分画学思想，完成了从南宗到正宗的转变，直至王原祁确立画学的道统观念。“四王”再将元四家、董其昌也列入正脉，形成画道的谱系，而将其他各派排斥在外。他们认为在此谱系中的笔法传统才是真正的“丹青宝筏”“画学津门”。王原祁更是将画统比拟为道统，认为画学中有董源和巨然，就好比儒学中有孔子和颜回一样。因此，“正脉谱系”不仅是画学的正宗，而且成为画学道统中的圣贤。此后，在清代山水画学中，董巨作为正脉宗主的地位不可撼动。王原祁的弟子唐岱在其画论著作《绘事发微》首标“正脉”一节中云：

> 画有正派，须得正传，不得其传，虽步趋古法，难以名世也。何谓正传，如道统自孔孟后，递衍于广川昌，至宋有周程张朱统绪大明，元之许鲁斋，明之薛文清，胡敬斋、王阳明皆嫡嗣也，画学亦然。[注]

唐岱指出儒学道统谱系：孔子、孟子—韩愈—周敦颐、二程、张载、朱熹—许衡、薛瑄、胡居仁、王阳明。唐岱落实画学道统，称古代山水大家为“画中圣贤”，并将画学正派祖述至伏羲和史皇，以表明画学道统渊源之久远，并提倡唐代张彦远的绘画可以“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功”的主张。这充分说明“四王”建立道统的根本动机在于“于世有补”的画学经世。

王原祁认为画如同四始与六义，四始即《诗经》中的风、大雅、小雅和颂，六义指风、雅、颂、赋、比、兴。对于明末清初的“四王”而言，“甲申国变”清人入主中原何尝不是“王道衰，礼义废，政教失，国异政，家殊俗”。[注]“四王”面对国变和画道衰微，希望通过重塑画学道统，有助教化。王原祁在一首谈画理的诗中写道：“愿言追正始，风雅

兼骚辞。”[注]我们知道，《诗经》“周南、召南”二篇被称为“正始之道，王化之基”，即正王道之始。王原祁认为画和经典一样，皆有成人伦、美教化、移风俗的经世功能。再者，“四王”通过古人笔墨的考证，梳理出画学规模和源流，使之成为后学津梁。可以说，画学经世是“四王”构建的画学道统的真正目的，这也是“四王”深受清初经世致用思想的影响使然。

五、结论

随着清初思想观念的变迁以及明末诸画派末流之习气日益严重，画家也纷纷做出挑战和回应，并体现在画论和笔墨实践之中。因此，隐藏在山水画中的观念自然也随之改变并重塑着新的绘画传统。形而上境界的抽离使“四王”走上“经典考证”的画学之路，并以此构建画学道统，其画学道统的核心是在对古人笔墨源流的梳理中，以规模、实证审辨古人笔墨来完成修身的目的。“四王”画学蕴含以下两种形态：一是天理冥想的视觉形态消解在笔墨的道统之中，对道统、画理的认知取代天理的观想和对宇宙等级秩序的认知。二是山水画成为一种笔墨范式，技巧、笔法和境界可以在特定的笔墨结体系统中进行记忆式训练和积淀。这和书法形态是契合的：在规范的笔墨实践中完成感性的道德体验；在道德活动记忆的复活中，纯化向善的意志。如表8-4所示。

在清代唯有“四王”具有建立画学道统的可能性。“四王”画学被批判为被古人所束缚、守旧和缺乏创新是简单而不公允的。清代山水画主导的笔墨观念和中国绘画的道统是“四王”塑造的。“四王”重视笔墨实践，和古人血战，以笔墨实证古人的境界，其对古人绘画理法的整理具有考据倾向。“四王”对笔墨道统的秩序化建构，反映的是对礼乐的追寻与诉求，对“画学经世”的希冀。“四王”画学是在清初气论、考据学、经世致用思想共同作用下形成的画学体系，也正因此，在明末画风变迁

中，“四王”画学迅速成为清代画坛的主流。

表8-4



---

1. [清]方熏.山静居画论[M].北京：人民美术出版社，1963.
2. 黄小峰.晚清北京古书画市场中清初“四王”绘画之境遇[D].中央美术学院，2005.
3. 金荫湖.湖社月刊[J].湖社月刊发行部，1928（2）.
4. 新文化运动之前，康有为崇尚象形逼真，他把中国画衰败归因于苏轼以禅品画、不求形似，以及元四家的大发写意之论，自然明清画家，更在批判之列，见《万木草堂画目》。[J].新青年1917（6）-1.
5. 郎绍君。四王在二十世纪[J]//朵云编辑部。清初四王画派研究论文集。上海：上海书画出版社，1993.
6. [清]粱启超.清代学术概论[M].北京：中华书局，1954.
7. “宋明理学的解体可以概括为义理思辨中抽掉形而上的天理世界，它有解构和体系重构两种方向发展”，并认为儒家道德意识形态理论体系的重构是气论的形成。参见金观涛，毛建波主编。中国思想与绘画（1）[M].北京：中国美术学院出版社，2012.
8. 萧一山。清代通史（卷上）[M].北京：中华书局，1986.
9. 金观涛，刘青峰。中国现代思想的起源[M].香港：中文大学出版社，2000:207.
10. [清]王原祁。麓台题画稿[M]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编（160）上海：上海古籍出版社，2010.
11. 王时敏、王鉴生活的太仓正是复社活动的中心之一，王时敏与复社中人多有交集，特别是“甲申国变”后，王时敏与复社领袖吴梅村等交好，王时敏让其子拜吴为师。复社兴复古学的思想对王时敏和王鉴可能有所影响。吴荣光。听帆楼续刻书画记[M]//卢辅圣.中国书画全书（11），上海：上海书画出版社，2000:921.
12. 金观涛，刘青峰。中国现代思想的起源[M].香港：中文大学出版社，2000:199.
13. [清]王原祁。雨窗漫笔[M].清光绪翠琅玕馆丛书本.

14. [清]王原祁。麓台题画稿[M]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编（160）上海：上海古籍出版社，2010..

15. “四王”对理气的认知与清代戴震相似，戴震认为“理”是气的变化规律，指向每一具体的条理。

16. [明]董其昌。画禅室随笔[M].文渊阁四库全书本.

17. [清]王原祁。麓台题画稿[M]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编（160）上海：上海古籍出版社，2010..

18. [清]唐岱。绘事发微[M]// 卢辅圣.中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

19. 《雨窗漫笔》虽是王原祁的著作，但也在一定程度上反映四王的画学思想。王原祁在该书第一则论画中就指出“今将经营位置笔墨设色大意，就先奉常所传及愚见言之”“石谷阐明，后学知所衿式”.

20. [清]笪重光。画筌[M]// 卢辅圣.中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

21. [清]王时敏。王奉常书画题跋[M]//卢辅圣。中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

22. 王伯敏，任道斌.画学集成[M].石家庄：河北美术出版社，2002:603.

23. 王伯敏，任道斌.画学集成[M].石家庄：河北美术出版社，2002:603.：604-605.

24. [清]唐岱。绘事发微[M]// 卢辅圣.中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

25. [宋]韩拙。山水纯全集[M]//卢辅圣。中国书画全书（2），上海：上海书画出版社，1994.

26. [五代]荆浩。笔法记[M]//卢辅圣。中国书画全书（1），上海：上海书画出版社，1994:7.

27. [清]王原祁。雨窗漫笔[M].清光绪翠琅玕馆丛书本.

28. [清]王时敏。王奉常书画题跋[M]//卢辅圣。中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

29. 童书业.童书业美术论集[M].上海：上海古籍出版社，1989:252.

30. “余甥叔明画学，无不从唐宋名贤发源者。若其山水人物草树烟云烘锁一一仿李升，止皴法为稍异耳。”见张照.石渠宝笈[M].四库全书本.

31. “书道成后挥洒时，入心不过秒忽，画学成后盘礴时，入心不能丝毫，诗文总至成就临期结撰，必透入心方寸，以此知书画之士多长年，盖有故也。”见《御定佩文斋书画谱》卷十六.

32. [清]张丑撰.清河书画舫[M].上海：上海古籍出版社，2010：卷十一上.

33. 唐岱的道统谱系和同时期理学家杨锡绂对道统的看法基本一致，见杨锡绂《二愚堂札记序》。唐岱。绘事发微[M]//卢辅圣。中国书画全书（8），上海：上海书画出版社，1994.

34. [汉]毛亨传，郑玄笺.毛诗正义[M].北京：北京大学出版社，1999.

35. [清]王原祁。罨画集[M]//《清代诗文集汇编》编纂委员会.清代诗文集汇编（160）上海：上海古籍出版社，2010:3.

叁问 古代士人与我们观看山水画有什么不同？

“画”意义的确立——“画”观念的起源

赵超 / 文

画画有意义吗？

以当代国人的功利心态，

“没有利益就没有意义”的观点，

那是不言而喻的。

没有赚到钱的画家那还是画家吗？

混得不好的画家那还是画家吗？

不，那些没有地位和金钱的画家都是疯子。

撇开庸俗之见，

让我们回到绘画的本质：人为什么要画画？

中国人为什么要画画？

这篇文章正是要讨论“画”的意义：

轴心文明中绘画为什么会获得它的意义？

尤其是在中国文明中，

画画在一开始是怎样获得它的正当性的？

“画”这个重要思想，是如何起源的？

一、人为什么要画画？

人为什么要画画？

这样一个看似能令任何人哑然失笑的问题，实际上很难回答。画画是人这种地球上最高等的智慧生物的天性。也许会有人说，这个回答一点也不新鲜。但是，需要指出的是，除了人这种生物之外，这个世界上没有任何一种物种会主动去画画。驯兽师们处心积虑地训练大象、猩猩这样具有一定智能的动物抓起画笔，胡画一通，美其名曰“现代主义”，自然算不上画画。没有任何一头大象和猩猩会去主动画画，这与人是不一样的。

人类在智力尚不足以理解对象、不能有效控制身体的儿童时期，就开始有了自发描摹对象的行为。儿童的智力，在幼年时与大猩猩这样的灵长动物相仿。但是仅仅凭借这样的条件，人就开始了画画行为。在青年时代，我常常看到很小的孩童，尚没有上幼儿园，就成堆成堆地趴在地上，用砖头、瓦片、木炭，任何具有颜色可以找得到的材料，涂抹和描摹各种他们看到或想象到的，但根本不理解的图案。那一地的乱七八糟的图案与痕迹往往让我产生莫名其妙的激动。我自己，作为一个中国高等美术学院出来的专业人士，也是以这种方式度过童年的。就我的成长经验而言，趴在地上乱画是所有儿童的天性，不论喜欢画画的还是不喜欢画画的儿童。喜欢画画的儿童，长期在这样的行为中成长，那么长大后就很容易成为画家。不喜欢画画的孩童，成为其他类型的人物。

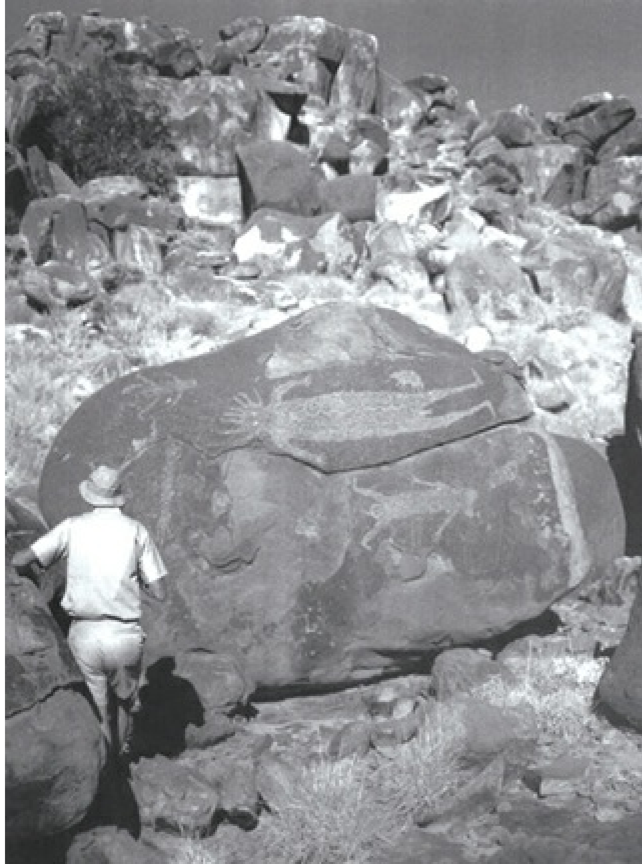
从人类漫长的历史也可以看出这样的特点。史学家们发现，早在20万年前的智人时代，或更早30万年以前的直立人，原始人就开始绘制“种类多样”的壁画了。[注]不仅如此，全世界各地的原始人洞穴、岩壁

上被发现的原始绘画越来越多。这样的态势常常使得艺术史家要不断定义在人类进入轴心时代后的艺术、绘画的本质到底是什么。数量众多、“种类多样”的史前绘画足以说明，人之所以是人，绘画是一个重要的属性；它远远早于文字与数字的起源。所以，我更倾向用符号学重要学者卡西尔（Ernst Cassirer，1874—1945）对人的定义“符号的动物”（animal symbolicum）[注]，来理解人之所以会画画这个问题的本质。从人是“符号的动物”这一角度上说，我们就清楚了人画画（人以视觉符号来感知对象）、说话（以声音符号来传递信息）、发明文字（以抽象的符号来记录思想）、发明数字（以专门的符号系统来理性推理）都是彻底的人之本性。

所以说，人之所以画画，是因为人是人，而不是其他的物种。画画是人不可能泯灭的天性。

二、轴心文明中绘画价值的起源

20世纪重要思想家德国学者卡尔·雅斯贝斯（Karl Jaspers，1883—1969）对世界文明史有一个重要的判断。认为公元前500年左右世界文明走入了“轴心期”（Axial Period），远离神话的先知与哲人纷纷出现，各个文明在哲学上形成了超越突破。[注]这是我们今天的人赖以生存的精神基础。



◎ 图9-1 考古学家与澳大利亚岩画，年代不详(注)



◎ 图9-2 《欧洲野牛、马和犀牛》，法国阿尔代什，阿尔克桥山谷，约公元前30000年—公元前28000年[注]

古人类为什么画画？

古文明中的人为什么而画画？

这两个问题是无法解答的，只能在人的天性基础上加以猜测。因为轴心文明之前的人类心灵为我们所不能理解。我们现在仍身处于轴心文明之中，所以我们对轴心文明中的人为什么画画这个问题是可以准确知晓的。这个问题准确一点的表述是：轴心文明绘画价值的起源是什么。

绘画有价值吗？不论是中国还是西方，绘画在价值起源之前都是一种技艺，这种技艺在起源时各有不同的状态属性。在西方文明中，艺术起源于古希腊观念“技艺”：“τέχνη”，艺术家最初被称为“艺人”：“τεχνίτης”，艺人是那些主要从事制作和建构的、技艺高超的“高手”[注]。20世纪中期的存在主义哲学家海德格尔指出，这些艺人并非普通的工匠，而是伴随着知性精神的艺人。[注]西方艺术正是在这种知性的技艺中孕育。关于画家在古希腊存在的状态，有学者进行过考证。在绘画尚处于雏形的时候，画家就是一种专门人才，亦是自由的职业。希腊瓶画是古希腊重要的绘画呈现形式，我们如今对古希腊绘画的了解，多半经由此路径。希腊陶瓶的制作需要一系列的工序，而倒数第二道工序是由画师完成。[注]自由画师被作坊主招来，画上图案，最后陶瓶被烧制出来。这也从侧面说明，这些古希腊的画师，并不完全是附庸于某种重复的制作物品。

即便如此，在轴心文明中，绘画精神没有起源之前的绘画艺术是一种技术。它游离于价值之外的领域的时候，是没有价值的。早在苏格拉底的时代，艺术就受到了“差评”。作为西方哲学早期重要人物，[注]苏格拉底（Socrates，公元前470年—公元前399年）就不喜欢绘画和画家，正如他讨厌诗人一样。他认为这些非理性的行业与从业人员，严重干扰

了理性精神的发展。苏格拉底如是说：

苏：那么请研究下面这个问题：画家在做关于每一事物的画时，是在模仿事物实在的本身还是在模仿看上去的样子呢？这是对影像的模仿还是对真实的模仿呢？

格（格劳孔）：是对影像的模仿。

苏：因此，模仿术和真实距离是很远的。而这似乎也正是它之所以在只把握了事物的一小部分（而且还是表象的一小部分）时就能制造任何事物的原因。[注]

所以，苏格拉底常常否定绘画的价值，认为绘画和所有的艺术都是模仿术，都是在“创造远离真实的作品”，因而“模仿术乃是低贱的父母所生的低贱的孩子”。[注]这种不待见艺术和艺术家的情况，在轴心文明艺术精神起源之前是时常出现的，在中国文明中也是一样。东汉末，中国第一篇书论《非草书》是这方面态度的典范。作者赵壹如此讥讽学书法的人：

昔西施心疹，捧胸而颦，众愚效之，只增其丑。[注]

学写书法的人乃“东施效颦”，只增“众愚之丑”。出现这样的情况的原因很简单，艺术或者绘画并没有受到价值的认可，二者尚没有价值的重合点。当二者的价值重合的时候，正是轴心文明艺术精神起源的时候。在西方，是文艺复兴时期；在中国，则是中国艺术精神起源的魏晋时代。

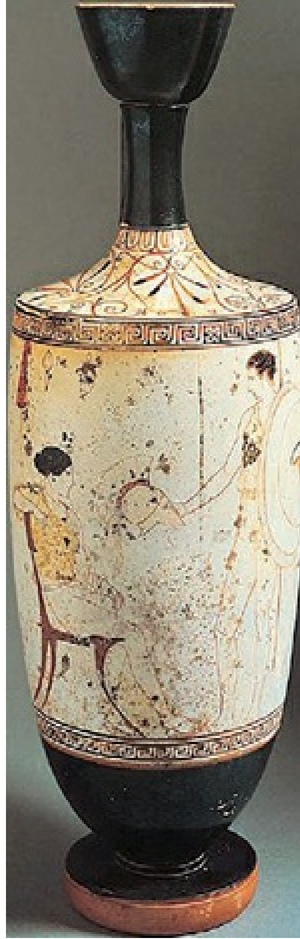
金观涛先生说：“艺术是价值的表达。”[注]这个归纳很好地展示了轴心文明中绘画精神起源的实质，只有当绘画表达了价值，它才获得了价值赋予它的意义。在西方艺术精神起源的时候，阿尔伯蒂（Leone Battista Alberti，1404—1472）的《论绘画》是西方艺术史家眼中的第一

本现代绘画理论。㊟阿尔伯蒂把数学、几何和光学引入绘画，认为“绘画具有一种神性的力量”，“是至高无上的艺术”，而“画家几乎是造物主”。㊟在中国文明中，论证绘画价值的第一篇画论是王微的《叙画》。

三、王微《叙画》与宗炳遗漏的逻辑环节

王微（字景玄，414—453）是南朝宋的名士，山东琅琊临沂人。他在宗炳《画山水序》完成后不久就写下了《叙画》一文。《叙画》同样是一篇十分难解的画论。一般被史学家看作山水画起源的又一篇重要画论。

在我对这两篇画论的研究过程中，一直有两个萦绕心头、悬而不解的问题。其一是宗炳在论证“画山水”观念价值成立中，存在逻辑环节的缺失。其二是作为历来被当作山水画价值起源的一篇重要画论，王微的《叙画》并非只谈山水，而涉及了整个绘画的对象。为什么会有这两个问题？这是两篇画论难解，学者感到困惑的重要原因。我通过对宗炳《画山水序》的研究，可以知道从“游山水”观念推导出“画山水”观念是如此长远而又清晰的一个过程。三国时期，因玄学激烈派竹林七贤中的嵇康和阮籍等名士，追求庄子的主体自由而逐渐兴起的“游”观念，与60年（左右）之后因玄学郭象学而产生的新“山水”观念的结合，东晋初“游山水”观念开始普遍影响名士阶层的行为。“画山水”观念则在“游山水”观念产生之后100余年的宗炳《画山水序》中诞生。宗炳论证“画山水”价值成立的逻辑十分精密，从命题“圣人与道互动有价值”推出“贤者与山水互动有价值”，再推出“贤者与山水互动的方式”——“画山水”有价值。可以说宗炳在《序》文中从圣人禅定观想修行推论出贤者“游山水”的价值，然后推出“画山水”价值，是这个160余年的长程逻辑的终点。



◎ 图9-3 阿喀琉斯画师，《战士在向他的妻子告别》，约公元前440年，雅典国家考古博物馆



◎ 图9-4 雷欧·巴蒂斯特·阿尔伯蒂（意大利佛罗伦萨乌斐济美术馆外雕塑）

但是从“游山水”推出“画山水”意义的论证中，我们可以很清楚地看到其中较弱的逻辑环节：这就是“画”观念的意义问题。“游山水”观念中的“游”观念是源自庄子的主体精神，阐释庄子学说的主体精神情意我。因此“游”观念是一个十分重要的哲学观念，它是先秦庄子学说的核心。“山水”观念则是魏晋玄学顶峰郭象学影响之下，在东晋初形成的重要新观念。那么我们不禁要问：在宗炳的推论中，“游”观念和“画”观念是对等的吗？如果说宗炳的整个逻辑推论：“圣人法道”推出“贤者游山水”，再推出“贤者画山水”，最后推出“贤者观画中山水”，简略之就是“法道”（或“观道”）推“游山水”再推“画山水”最后推出“观画中山水”是一个包含的关系，那么在重要哲学观念“观”（道）、“游”（山水）、“观”（画中山水）之间的“画”观念的意义何在？宗炳在整篇论文的推理中忽略了这一逻辑环节，正是因为他觉得“画”观念不重要。在宗

炳看来，“画”的意义就是“贤者观画中山水”来模仿“圣人法道”的一个方式，这个方式有价值正是因为玄佛学修身的缘故。所以宗炳在《序》文中并没有多谈“画”的价值，仅仅是“诚能妙写，亦诚尽矣”，给“画”观念一个名分。这是宗炳《序》文的基源问题“体道”“观想”决定的，“画”观念在基源问题的边缘。这就是本篇称之的第一个疑问——“宗炳遗漏的逻辑环节”。

第二个疑问，作为历来被认为是山水画论的王微的《叙画》为何不专谈山水，这是一个很重要的问题。在前文中，笔者列举了王微在《叙画》中主要的三个论题：一为书画价值同一；二为绘画本质及规律；三为以书法笔法来绘画。就对象来说，王微在《叙画》中把魏晋玄学的“有”“无”之精神发挥到极致；既要表达世界的整体，又要把人类、社会和自然都收入笔端。所有的这些对于山水画论来说似乎早已超出了其意义范畴。那么，王微此文之主旨究竟是什么？

我认为“画”之意义，是王微论证的中心。一如这篇短文的篇名《叙画》。王微对宗炳的《画山水序》一定是研究过的，不仅仅是因为《序》文早出，更因为王微论证的中心“画”观念正是宗炳所忽略的。对于宗炳的论证中心，“游山水”观念、“画山水”观念，按王微的玄学名士风范一定是十分赞同，而并不在意宗炳的修身是偏佛学还是玄学。所以尽管《叙画》出现的直接原因是为了批驳当时书画不平等的现象，但王微著文论证则是以玄学的价值来弥补宗炳所遗漏的逻辑环节。王微《叙画》一文，以题名直截了当地提出了他要论证的问题，这就是“画”的意义问题：“画”观念的价值。也就是说，王微在此文中触碰到的是绘画的根本问题：价值问题。

四、“画”观念的起源

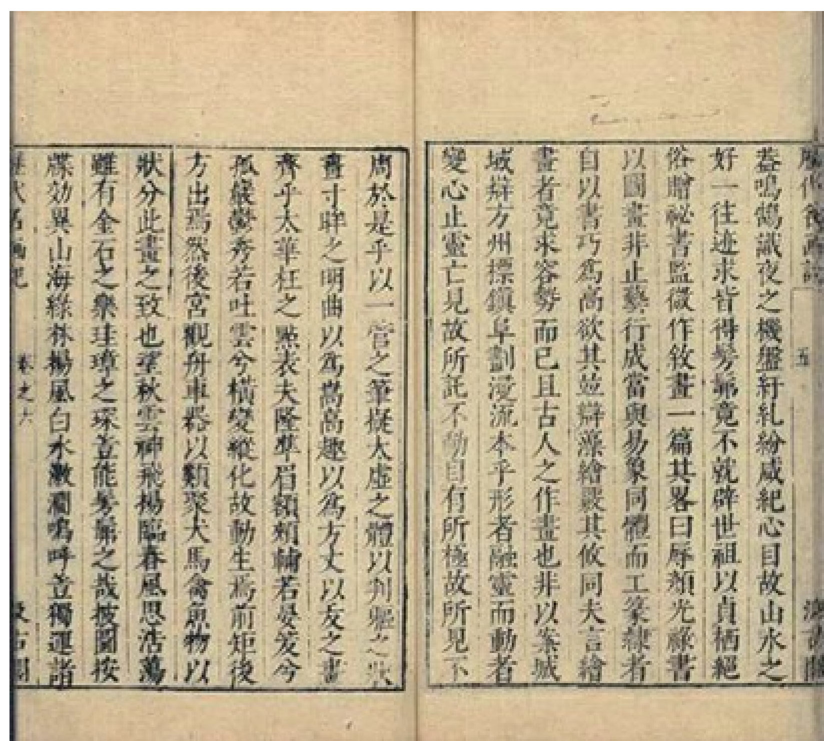
王微这篇短文专论“画”的意义，所以我把王微的《叙画》看作轴心

文明中，中国文明绘画价值的起源。那么，王微如何论证作为一种行为——“画”的意义呢？从这篇短文的篇首，我们就可以看出来。颜延之与王微通信，认为“图画非止艺”，这个观点被王微所认同。这就说明，在当时画被看作一种技术。这与西方艺术精神起源之前的情况并无二致。也就是说，在中国绘画精神起源之前，“画”的意义是在“艺”的范畴之内的，突破这个范畴正是“画”观念得以起源的重要环节。

（一）“艺”观念考

中国现代“艺术”观念，在中国文明发源之初主要以“埶”观念为主要面貌，它是繁体字“藝”的词源。“埶”在中国小学史上是一个重要观念，它不仅关乎儒家政治的“六艺”观念，还与中国的艺术观念起源“艺”观念，书法起源的重要观念“势”有着重要的联系。东汉的许慎《说文解字》释“埶”曰：“种也，从坴、丮，持亟种之。《诗》曰：‘我埶黍稷。’”[注]段玉裁在《说文解字注》中考证“埶”这个概念时说：

唐人树埶字作蓺，六埶字作藝，说见经典释文。然蓺、藝字皆不见于说文。周时六藝字葢亦作埶，儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树埶也。又说文无势字，葢古用埶为之，如礼运在埶者去是也。[注]



◎ 图9-5 毛晋本《历代名画记·叙画》

◎ 图9-6 “埶”字大篆《金石大字典》

段玉裁根据唐初经学家陆德明（约550—630）的小学著作《经典释文》得知，唐代初期，儒家经典中“六艺”这个观念的词汇有一个显著的转化，就是从西汉初就出现的“六埶”（六艺）转化为新词汇“六藝”。段玉裁指出，东汉中期的小学家许慎在《说文解字》中没有收录“蓺”“藝”“勢”这三个“埶”的变体字，所以仅有“埶”是此前通用的概念，也就是“艺”的古义。

许慎告诉我们，“艺”的古义“埶”是与种植有关的技术。在更早的甲骨文和金文中，“埶”的左半边上为草、下为土，右为人，其形为人持草种于土中。其后的漫长岁月中，左半边逐渐演变成坴（《说文》释云“土块坴坴”）。所以说中国的艺术总名“艺”观念在最早是一种种植的技术，此技术与草之生有很大关系。本篇理解为这种技术能使对象有生气、能生长，是为中国艺术观念的源头。与西方艺术的起源——知性的创作技术义有本质区别。

“艺”（“埶”）观念在先秦主要有两种含义，其一是原始义种植义，其二是种植义的申引义，专门的技术义，为诸子通用。儒家《论语》4次，《孟子》1次，《荀子》4次；道家《老子》无是词，《庄子》2次；墨家《墨子》11次，法家《韩非子》1次；名家无是词。先秦之“艺”无非“树艺”“技艺”（“伎艺”），均指原始义种植的技术和申引义专门的技术。

但是在西汉初，“六艺”（“六埶”）观念起源，形成儒学的重要观念。西汉初“六艺”观念的起源具有深刻的儒学烙印，其一是因为先秦孔子本人有习“艺”经历，其二是因为“独尊儒术”政治制度建立的需要，涉及儒家经典的传习和礼制的完善，由此而“六艺”观念兴起。所以段玉裁说“儒者之于礼、乐、射、御、书、数，犹农者之树埶也”，桂馥说“蓺，才之生也”。注

但“六艺”之外的“技艺”义则不为价值所取，明末大儒王船山解“埶”云：“持种而播之土，埶之义著矣。借为治也者，埶以治地，故通为习治也。习六经者称六埶，治经术者滋培吾心义理之种而去其稂莠，如耕者之事也。若技术工匠称其事曰埶，则僭词。”[注]在儒者的心中，工匠所为并不属于“埶”的范畴。

因此，就颜延之与王微的共识“图画非止艺”的“艺”的范畴而言，必然有二，其一是儒家价值“六艺”的“艺”，其二是儒家价值之外的技艺义。“图画非止艺”的具体意义，正是要指出绘画的价值并不在儒者之术和普通专业技术这二者的价值总和范畴之内。

（二）“画”观念的萌芽

“画”的古义是《说文》中的“界也。象田四界”。[注]也就是记录和划分田的边界的意思。可以说“画”的原始义正是记录信息这个基本的功用义，以图形和图像来记录和传达信息。由此可得，“画”之古义在“艺”观念之专业技术义范畴之内。西汉末出现的儒家文献《周礼》有《考工记》一章，对“画”的范畴有描述，其曰：

知者创物，巧者述之。守之世，谓之工。百工之事，皆圣人之作也。[注]

设色之工：画、缋、钟、筐、[注]。

画缋之事，杂五色。[注]

《周礼》把人类社会重要的器物创造认为是圣人所为。“智者创物，巧者述之”，改变人类社会的重要发明通过智者的构思和创作，懂其事者记录和阐释之，这些都是“圣人之作”。工匠则负责代代相传。“画”的意义，在“设色之工”，无非就是填颜色的特别技术而已。

时至东汉末，“画”观念有了一个颇为显著的萌芽，其体现在“画”观念与儒学价值的结合。具体的例子是东汉末的著名儒者赵岐曾经以画来道德“修身”。《后汉书》《赵岐传》云：

年九十余，建安六年卒。先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。(注)

命运多舛、极具德行与才干的儒者赵岐自知年老将死，画他所认可的春秋时期以道德和才能名世的四位贤臣之像于墓藏装饰（应该为两汉盛行的墓室石刻），并将自己的像画在中间，都作赞颂之文。赵岐所为，固非真正意义上的以画修身，仅是在年寿将尽之时为自己的人生和生命气质做一番反省和总结。另在三国时期，曹植和陆机对绘画的欣赏“存乎鉴戒”“比雅颂之述作，美大业之馨香”均可视为“画”观念与道德价值的初步结合。但是这些也都侧重于道德价值，“画”观念的价值依然不显。

“画”观念的起源是中国绘画价值确立的重要标志。从概念史的法则上说，形成新词汇或者是旧词转化为新义正是思想变化的体现。“画”观念的起源正是体现出这个概念从原始含义“象田四界”“划分区域”的意义中松动和脱离出来，形成新的意义。“画”观念从“划分区域”义逐渐形成出申引义“专业技术”，其意义范畴与“艺”观念的一部分重叠。然后又从“专业技术”义脱离出来，与固有价值两汉儒学产生意义交汇，形成初步价值表达的形态。再与“山水”观念结合，表达新价值“道”和“山水”的意义。至此，“画”观念的表达价值的作用已经比较明确，但是“画”观念本身的意义却没有论证出来。那么，“画”观念的意义是如何形成的呢？这正是王微《叙画》所要论证的根本问题。

五、“画”的意义因何而确立？

在中国文明中，“画”从“艺”范畴脱离出来，因何而确立呢？这正是新价值，魏晋玄学赋予“画”的意义。玄学式修身促发了“画”价值的确立，尤其以王微的纯粹玄学式修身为中心。玄学式修身是指魏晋时期儒学修身的“变异”，是魏晋时期儒者修身的新形态。它在范畴上包含了多种方式，如道教和佛教修行的方式等。所以王微的纯粹玄学式修身与宗炳玄佛二元式修身，都在玄学式修身范畴之内。

王微对中国绘画价值的塑造，体现他在以“画”修身上建立了一整套价值机制。魏晋玄学的最高价值是“道”，所以我们看到在王微的论证中，“画”的价值是表达“道”：“以一管之笔，拟太虚之体。”过往的价值，诸如神话、历史以及具有道德价值的“三皇五帝”等都不见于王微的《叙画》，取而代之的价值对象是“道”和“天地万物”，绘画艺术的真正维度打开了。王微对绘画价值对象系统的建构，是一个纯然的、玄学化的、常识理性的世界。王微建构的价值对象系统是一个全新的意义世界。这个意义世界甚至并没有在王微的时代出现，更不用谈充分实现。因此，王微所建构的价值对象系统亦超前于其时的绘画实践。

王微的价值对象系统的建立继承了魏晋玄学的价值，整合了玄学“有”“无”之学。在此基础之上，以“观”来欣赏最高价值“道”：世界之整体。这便是王微的体道：王微之观。王微的以画修身，不仅体现在建立价值对象系统上，更在于表达“道”这个最高价值。这是王微的通玄远：玄学式主体扩充精神。《叙画》中的“以一管之笔，拟太虚之体”能够很好地概括他通玄远的主体扩充精神。从修身行为上说就是“画”天地万物：表达玄学价值对象天地万物的价值。从绘画的角度上说，就是把他建立的价值对象系统地表达出来，画出来。对此王微以“拟”论之。本篇以为，王微之“拟”与古希腊苏格拉底“模仿说”的意义范畴有重叠之处。虽然西方艺术之本质是在模仿真实之物，而王微要模仿“道”之整体。进而王微之“拟”尤其与阿尔伯蒂《论绘画》中要描绘的整个世界的视觉镜像十分相类，都将绘画的对象扩充到世界的全体。因此，王微之“拟”充分体现了玄学修身的主体扩充精神，它的目的是模仿玄学的意

义世界，表达玄学价值。

如此，中国绘画价值建立起来了。王微首先继承魏晋玄学的价值，建立了新价值对象系统。其次建立了以画修身的通玄远机制。论证出了绘画的规律、本质与书法同一，以此确立了绘画创作的一整套机制。绘画终于以一全新的价值系统、整套的行为机制出现在中国文化史上。这便是王微在《叙画》中完成的新价值设定，它标志着中国绘画价值的确立。毋庸置疑的是中国绘画价值的确立是纯粹玄学精神的投射，它不仅体现在玄学修身“体道”的部分，更展示了玄学式修身“通玄远”——玄学主体扩充精神的高度。

六、中国士阶层为什么要画画

中国文明的艺术有一个显著的特点，使它迥异于其他三个轴心文明的艺术。能深入了解中国艺术的人都知道，在四个轴心文明的艺术中仅有中国的核心艺术不是掌控在专业艺术家之手。我把这个特点称之为“士夫传统”。

西方汉学家往往对此不解，所以他们通常以amateur artist（业余画家）、scholaramateur artist（业余文人画家）等称呼来指称中国艺术的主体；而把中国古代那些以艺术为生的专职画家（这是其他文明艺术的主体）称之为professional artist（职业画家）[注]。美国汉学家、中国艺术史著名学者高居翰（James Cahill，1926—2014）指出，在欧洲艺术史中也曾出现过类似的绘画“业余理想”，但从未形成过影响。[注]

高居翰的判断是准确的，至少有两种“业余理想”的形式出现在西方文明。在欧洲，与士夫传统相近的是人文主义者，这些人文主义者是新思想的传播者与实践者。比如文艺复兴时期的人文主义者、意大利人阿尔伯蒂就是这样的一个人文主义者，但同时，他也是一个画家。英国人

文主义者拉斯金（John　Ruskin，1819—1900）亦然。另外，“有闲阶级”具有出现“业余理想”的土壤。“有闲阶级”（leisure class），是美国经济学家凡勃伦（Thorstein　B.Veblen，1857—1874）在其1899年完成的《有闲阶级论》中提出的概念。[注]在“壁垒分明”的阶级社会中，作为支配地位的统治阶级，为了维护其地位而保持的各种行为中，重要的一项就是保持“高深学养”。这两种“业余理想”，从来没有进入主流的西方艺术史。因为，新教衍生出来的新价值——职业伦理，使得西方现代文化崇尚专业精神。阿尔伯蒂等人文主义者的画作，哪能与达·芬奇、莫奈这样的天才相比？有闲阶级的惺惺作态更无法与毕生追求艺术意义的伟人相提并论。

那么，我们回到中国文明的这个问题上，士阶层为什么而画画？

按照阶级划分来说，士阶层应该属于有闲阶级。但是士阶层的画画，却一点都没有那么保守、那么轻松。这从中国士阶层刚开始介入绘画，和历史上重要时期的绘画行为就可以看出。魏晋士夫的画画，是认真、创新而又持续的，有相当的严肃性。他们画画的环境十分艰苦，既没有钱也没有利，一点也不亚于凡·高或其他西方艺术史上的坚忍之辈。可以说，士阶层越是艰苦，越要画画。在中国政治的黑暗时代，魏晋、五代、元代、明末，都是名家辈出，绘画大发展的时代。士阶层的画画水平是极高的，不像阿尔伯蒂那些人文主义者水平比不上专业画家。

从西方文明艺术的“业余理想”从来没有成为艺术史的主流来看，实际上要成就“业余理想”是非常难的，需要付出巨大的努力。没有意义支撑和精神力的加持，哪会出现什么“士夫传统”？而正是玄学式修身促成了中国文明绘画大传统，这个大传统从一开始就是与书法一起并置在艺术之中的。正如王微在《叙画》中阐释的那样。

---

1. ［英］ 保罗·G 巴恩。剑桥插图史前艺术史[M].郭小凌，叶梅斌，译。济南：山东画报出版社，2004:3-4.

2. ［德］ 恩斯特·卡西尔。人论[M].甘阳，译。上海：上海译文出版社，1986:34.

3. ［英］ 保罗·G 巴恩。剑桥插图史前艺术史[M].郭小凌，叶梅斌，译。济南：山东画报出版社，2004:3-4.

4. ［美］弗雷德·S.克莱纳 等。加德纳世界艺术史[M].诸迪，周青，等译。北京：中国青年出版社，2007:10.

5. ［德］卡尔·雅斯贝斯（Karl Jaspers）.历史的起源与目标[M].魏楚雄，俞新天，译。北京：华夏出版社，1989:7-8.

6. ［德］ M.海德格尔。艺术的起源与思想的规定[J].孙周兴，译。世界哲学。北京：中国社会科学院，2006,（1），5.

7. “雅典娜把她特殊的猜度赠予那些制造器具、器皿和饰物的男人们。每个精于制造、擅长业务、能够主管事务处理的人，都是一个τεχνίτης（艺人、高手）。当我们把这个名词翻译为‘手艺人、工匠’时，我们就把它的意义理解得过于狭隘了。连那些建造建筑物和制造雕像的人们，同样也被称为艺人（Techniten）。他们之所以也这样被称呼，是因为他们决定性的行为是受一种领悟（Verstehen）引导的，此种领悟冠有τέχνη（技艺）之名。这个词命名着一种知道（Wissen）。它并不是制做和制作。知道却意味着：先行看到那个在某个产物和作品的生产过程中的关键之物。作品也可能是科学和哲学的作品、诗歌和公开演讲的作品。艺术是τέχνη（技艺），但不是技术。艺术家是τεχνίτης（艺人），但既不是技术员也不是工匠。”同上.

8. 同[4]，104.

9. 同[4]，137.

10. ［古希腊］柏拉图 .理想国[M].郭斌和，张竹明，译。北京：商务印书馆，2006:392-393.

11. ［古希腊］柏拉图 .理想国[M].郭斌和，张竹明，译。北京：商务印书馆，2006:392-393.401.

12. 王伯敏、任道斌。书学集成（一）[M].石家庄：河北美术出版社，2002:5.

13. 金观涛。人的哲学——价值篇。未刊.

14. ［美］罗伯特·威廉姆斯（Robert Williams）.艺术理论——从荷马到鲍德里亚[M].许春阳，汪瑞，王晓鑫，译。北京：北京大学出版社，2009:54.

15. ［意］阿尔伯蒂。论绘画[M].胡珺，辛尘，译。南京：江苏教育出版社，2012:26-27.

16. ［清］段玉裁。说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，1981:113.

17. ［清］段玉裁。说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，1981:113.

18. ［清］桂馥。说文解字义证[M].济南：齐鲁书社，1994:243.

19. ［明］王夫之。说文广义[G]∥船山全书：第九册。长沙：岳麓书社，2011:378.

20. ［清］桂馥。说文解字义证[M].济南：齐鲁书社，1994:243.250.

21. ［东汉］郑玄 注，（唐）贾公彦 疏。周礼注疏[G] ∥十三经注疏。北京：北京大学出版社，2000:1241.

22. ［东汉］郑玄 注，（唐）贾公彦 疏。周礼注疏[G] ∥十三经注疏。北京：北京大学出版社，2000:1241，1245.

23. ［东汉］郑玄 注，（唐）贾公彦 疏。周礼注疏[G] ∥十三经注疏。北京：北京大学出版社，2000:1241，1305.

24. ［南朝宋］范晔 撰，（唐）李贤 等注。后汉书[M].北京：中华书局，1973:2124.

25. James Cahill.Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty，1297-1386.New York and Tokyo，1976,p.4.

26. “欧洲艺术史上也曾经发展出类似的文人业余画论，以为艺术家秉持自身的学养以及人格，应勘破利字这一关。这其实是陈义过高，易流于空言；而理想高于实际的状况，在西方可是更甚于中国，结果这种理论在西方绘画上的实质影响亦远低于中国。……西方也未曾有过明显的‘业余画派’。”［美］高居翰（James Cahill）.隔江山色：元代绘画（1279-1368）[M].北京：生活·读书·新知·三联书店，2009:6.

27. ［美］凡勃伦。有闲阶级论[M].李华夏，译。北京：中央编译出版社，2012:11.

山水写生——山水画“写生”观念的由来

计锋 / 文

对于今天的绘画学习与创作来说，

写生的重要性是毫无疑问的，

绝大多数人都认定写生是绘画的必然环节。

但在山水画兴起之初，

画家们却是通过“观想”法来创作山水画。

“观想”原是佛教对治贪欲的修行法门。

作为一种思维方法，

随着魏晋时期佛教的兴起，

“观想”法不仅成为信奉佛教的士人熟悉的修身法门，

也在一定程度上锻炼了他们的思辨能力。

在玄学和佛学之间摇摆、热衷于游山玩水又礼佛问道的士人中，

形成画山水和观想山水的观念。

正是在这群人的思想中，

运用“观想”的方式，

眼中所见的山水图像与理性中的山水常识、

承载天地大道的山水图景被综合到一起。

一、“写生”的起源

我们今天对于“写生”有一个基本一致的定义，即写生是直接面对对象进行描绘的一种绘画方法，基本有风景、静物和人像等多种根据描绘对象而不同的写生门类。无论学习绘画或是从事创作，“写生”都是必然的环节，具有毋庸置疑的重要性。（在文学、美术、音乐和影视等更大的专业领域，与“写生”相对应的、公用的术语是“采风”。）但“写生”一词来源久远，它原本的语义在历史上有没有转变？是不是所有绘画门类都必须具备这一环节呢？



◎ 图10-1 五代 黄筌
《写生珍禽图》
绢本设色
41.5cm×70.8cm

故宫博物院
《写生珍禽图》是一幅描写各种禽鸟昆虫的工笔画。在尺幅不大的绢素上，描绘了十只鸟、十二只昆虫、两只乌龟。全图没有统一布局，鸟虫之间大小间杂，没有逻辑与情节的设置，据传是黄筌为儿子黄居寀所做的课徒稿。从图中可以看出，画家用细密的线条和清雅的色彩，深入地描绘了每一只生物的形态与质感：禽鸟羽毛层次分明，脚趾劲瘦有力；昆虫的甲壳须爪精细周到，双翼轻薄透明；乌龟甲壳粗硬厚重，后足蹬地有力。造型之细腻准确，情态之生动传神，堪比现代摄影的写实效果，足见画家细致的观察力和绘画技艺的深厚。（编者按）

当我们梳理古代画论时就会发现，“写生”并非如我们今天的一般定义，它的适用范围和所指涉的对象是有一定限域的。我们通过古籍数据库和书籍文献梳理历代画论，整理了所有关于“写生”的论述，发现“写生”原本只是指涉花鸟画，极少涉及人物画与山水画，即便涉及其用义也比较边缘。进一步整理即可发现，“写生”基本不外乎三种意义类型：一、直接以“写生”为题的花鸟类，如花卉、竹子、翎毛、畜兽等；二、代指花鸟画作品及其画科；三、引申为人物与山水写生，这一用法出现很少，且极为边缘与模糊。同时在古人画论中我们还可以经常见到另外一个词语，即“写真”。“写真”与“写生”情况比较类似，它也并非无差别地指涉任何范畴，它基本是指人物肖像画或直接指肖像画作品，极少用到山水画与花鸟画领域。

为何“写生”与“写真”一样指涉范围都极为专门而且都不针对山水呢？鉴于“写真”与“写生”的情况的相似性，为了对“写生”做一个更好的理解定位，我们有必要先将二者做一番比较研究，通过追本溯源，从各画科绘画方式的专属性以及关键词义上来探索这个理论问题。



◎ 图10-2 《南薰殿图册·宋徽宗像》
台北故宫博物院

我们知道，文言文多是单字为词，因此从语义来看，“写生”与“写真”都是一动宾结构的词组。“写”是动作行为，“生”与“真”则是动作行为的对象。古人为什么要用“写”来指称绘画行为呢？史料显示，汉代前书写只用“书”字指称，汉以后“书”与“写”才开始并用。“写”原意是指移置、放置物件。(注)引申有倾诉、抒发与仿效之义。汉代郑玄《〈毛诗传〉笺》注说《风》《雅》之中“写”有“除”“舒”之义(注)，即倾诉、抒发之义。《淮南子·本经训》：“雷震之声，可以鼓钟写也。”说“鼓钟写”即是指用钟声效仿雷震之声。而唐代张彦远《历代名画记·叙论·叙画之兴废》中“天后朝，张易之奏召天下画工，修内库图画，因使工人各推所长，锐意模写，仍旧装背，一毫不差，其真者多归易之”。(注)此处“写”即是临摹、效仿之意。

从以上释义，可以大致看出“写”字的语义渊源。从中也不难理解，代指绘画的“写”当与移置、放置、倾诉、抒发与仿效诸义有所关联。换言之，“写”就是把对象的形仿效、描摹到画面上，同时画家通过摹写可以抒发个人的情怀与价值观。另外还有“写照”一词，可以更为形象生动地描述绘画过程中，画家的视觉、意识在对象物体上如光一般的投射状态。既然“写”与绘画相关的用法早已出现，那为什么用来代指绘画要到汉以后的六朝呢？这实际上与玄学时代的“物各自造”和“独化”观念密切相关，因为只有个人自我的存在本身具有意义，表达个人才有价值的需求，它才会是一种自觉主动的意识行为。



◎ 图10-3 晋 顾恺之
《洛神赋图卷》（局部）
绢本设色
27cm×557cm
故宫博物院

“写”为写照，那么“生”与“真”又怎么解释呢？宋黄休复《益州名画录》有论道：“玫曾与故东川董大尉璋写真。先主恶之不为写己，乃命阮知诲独写己真。”黄休复所谓的“真”即指真容、肖像之意，同样的用法在古人画论中比比皆是。“写真”本意为貌写人物之真容即肖像，它的基本要求在于形似、逼真，同时“写真”还代指肖像画并以其区别于创作型的人物画。对人物肖像的“写真”直接状写目之所见即可，它既不需要也不可以随意想象，而创作如佛道神怪之类的题材却有赖于想象或遵从仪轨法式，因为此类形象已没有直面真实存在的可能，无“真容”可写。“写真”的基本要求是准确再现人物相貌与神态，因此专属于人物画也就不难理解了。画人物肖像的“写真”要对应被写人物的特定面貌，这是常理。

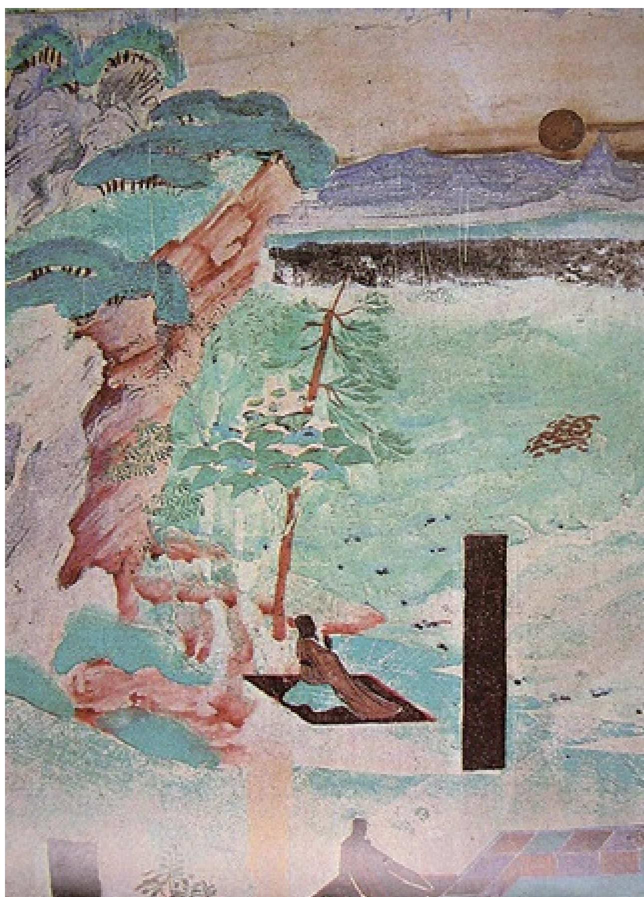
花鸟画的情况则又是不一样。尤其早期的花鸟画多是工笔，在描绘对象时也是把对象的特定形态即“真容”作为基本标准，但花草鱼虫鸟兽都是没有思想意识的，因此，对于花鸟的描绘就是以它们的“本性”，也就是“生”为目标。“生”的本义是“进也。象屮（草）木生出土上。凡生之属皆从生”。所以有生物、生机、生意、生动、生生不息之机、物之生意等用法。既然“生”字所指乃草木之属，那么如何透过花草鱼虫鸟兽的外形，表现生生不息的生命力或生物的生长规律，就成为花鸟画的终极追求。因此“写生”一词专用于花鸟画也就是理所当然的了。

再就“写生”一词的用法来看，现存绘画文献中，最早使用“写生”者当属唐代僧人彦悰[注]，而大量出现是在宋代，在数据库中检索有200余次。但除了《广川画跋》中一则用于指山水画[注]，此外全部是关于花鸟画的。“写生”的具体追求是描绘和把握对象的生机与本原，这一理论无疑来源于儒学所提倡的“生生之德”，而“生生之德”的概念源自《周易》[注]，宋代理学家将其诠释为天地本原的功用和人的德性来源。[注]因此，“观生机”“参赞造化”就成为这一时期的思想旋律，对生命永恒的化生与维生力量的赞叹，这便是花鸟画家“写生”的终极追求。

二、“写生”与观想

显然，缘于对象的特质和表现意图之不同，作为人物肖像的“写真”方法是无法适用于山水画的。那用于花鸟画的“写生”为何也极少用于指涉山水画呢？首先，从对象的尺度来看，把人物花鸟描绘到画幅上，实体的尺度缩减较少，甚至在巨幅画作中还会出现放大的情况；而山水画要表现的对象，是承载人物生灵的天地山川，长远者千百里，挺拔者千百丈，即便以树木为主体，最矮小的也要数丈；更大的区别是，人物花鸟是以实体塑造为主，而山水画则侧重于空间场景的表现。所以，画山水遇到的第一个困境是，人眼的观看，在生理上必然出现“近

大远小”和“近清楚远模糊”的现象，而在理智和常识层面，人又必然知晓“近大远小”和“近清楚远模糊”是一种视觉错觉。那么画家究竟是要遵从眼睛直观的图景，还是要破除错觉，依靠理性的判断与测量还原实际的形体？第二个困境是，要将大山大水描绘到咫尺画面中，就必须确立一种“比例的准则”，以使绘画过程中物象的尺度缩减与变形有规律可循，而且这个准则必须符合人们的认知与理性共识，只有这样才能实现绘画意图的公共可识读性。第三个困境是，观察山水，立足高处远观俯视虽然可以见到山川全景，但无法详察山水树木的形质；深入山川虽然可以仔细研究每一个物象的形态，但会陷入无穷的细节而不见形式气象；如何将远观与近察综合，观察与绘制结合，直观与常识融合？



◎ 图10-4 盛唐莫高窟320窟北壁“十六观”之《日观想图》（图像来源：数字敦煌）

所以，我们就可以看到，唐代张彦远在《历代名画记》中对于魏晋时期山水画的批评，直接就是“其画山水，群峰之势，若钿饰犀栉，或

水不容泛，或人大于山，率皆附以树石，映带其他，列殖之状，则若伸臂布指”。（卷一《论画山水树石》）即便是唐代，擅长人物、花鸟、屋木建筑的画家，在画山水时，多数也只能达到“粗成而已”的程度。[注]

那么，山水画家究竟是如何将现实中的山水描绘到画幅中的呢？综合视觉直观和理性再造，借助的正是源自佛教的“观想”法。

“观想”是佛教对治贪欲的方法，修持的状态颇为奇特，如《坐禅三昧经》所说“不净观”的修持：行菩萨道的人，要克制非分的贪欲，可以从自身开始想；想身体的“骨肉皮肤筋脉流血，肝肺肠胃屎尿涕唾”。三十六种污秽不净；然后再想身体四肢器官一一分离异处，每一个孔窍常流污秽，就像“皮囊盛屎”；这时，就会生出对自己身体的厌恶和想脱离此肉身的愿，希望此身快点毁灭而早一点达到“涅槃”境界愿，就要发下“大慈大悲，以大功德拔济众生”的宏愿。[注]

由此可见，佛教的“观想”与我们平常熟悉的“想象”不是一回事，而且佛教各宗派具体的观想法门也形态多种多样[注]，不过根本目的都是由有相入无相，最终观空相而达成去妄念而入定的目的。今天，在敦煌莫高窟320窟中，我们还能看到《观无量寿经变》之“十六观”的图像，这也是仅存的五代两宋之前的山水画原迹。[注]

与佛家指向观空、解脱的“观想”不同，山水画的“观想”是指向于山水形质和山水中蕴含的天理的创造性呈现。那么，山水画家是如何置身于山川中取山水之相的呢？这需要解决两个基本问题：一、山川万物之理是什么？这一点无疑将诉诸宋人的天理世界；二、怎么摄取山川万物之境以及如何通过绘画来表达？这需要一个超出经验感知的层面，而超越经验到感通与表达天理这一过程即需要观想之法门，这实际上也是宋人格致的一个基本方法。

记载北宋山水画大家郭熙理论的《林泉高致》中，对于“取山水之

相”和“观想”山水景境有着明确的阐述。在论及山水画的“布置法则”时郭熙说道：“山水，大物也。人之看者，须远而观之，方见得一障山川之形势气象。”[注]对于山川树木形质的观察则需要“身即山川而取之”，如是则可穷尽数十百山之意态。在对真山水进行深入体察之后，进入创作时的状态是这样的：

> 余因暇日阅晋唐古今诗什，其中佳句有道尽人腹中之事，有装出目前之景，然不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成，即画之主意亦岂易！及乎境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。

从引文中可以看到，“静居燕坐”“一炷炉香”“万虑消沉”，这全然是一副佛教徒禅修时的装备与状态。唯一需要注意的是，郭熙的“焚香燕坐”可能是他早年修学道教时习得，而道教的“心斋”式静坐也是受到佛教的影响而形成。当目标指向天理世界时，“观想”就成为画山水的基本方法。

明唐志契在《绘画微言》中说道：“昔人谓画人物是传神，画花鸟是写生，画山水是留影。”[注]这句话大致点出了人物、山水、花鸟的各自追求的区别。“写真”与“写生”分别对应人物肖像与花鸟，“观想”法也一样，它基本只用于山水而人物与花鸟则极少涉及。（需要指出的是，佛教将佛陀形象也称为“影”，而“观想法身之影”也是“观想”法之一。[注]）正是在宋明理学对佛教观想法门的吸收与改造后，山水画才获得了专属的造型方法，并因此而为山水画在中国文化之地位的崛起提供了技术上的保证。



◎ 图10-5 清 渐江
《黄山图册》六十开之《石笋矼》
纸本设色
21.5cm×18.3cm
故宫博物院



◎ 图10-6 黄山石笋矼
摄影（图像来源：编者）

三、山水画的“写生”

“观想”是山水画诞生以及画山水的根本性条件，那么，画山水可不可以不使用“观想”法，如果不使用“观想”之法又会怎样呢？

“观想”之法经过理学的改造与融合之后，山水画家即以“观想”体认天理，同时借此以完成对天地万物景象的取舍安排，山水画家因此而沉浸在挥洒的痛快之中数百年。但是情况并非一直如此。在明清更迭之际，中国文人遭遇了亡天下之痛，因此他们对理学和心学的理论问题进行了深刻的反思。针对宋明儒学“理在气先”的先验思想系统，清儒提出了完全相反的“气先于理”和“理在气中”的气论式儒学，它是对宋明理学全盘价值逆反的一种宣誓。既然形而下之“气”在理论架构上高于形上的无形无影之“理”，那么还需要再坚持观想的格致方法吗？

一旦最高层面的东西是可以经验的，而且唯有通过经验方能认知，那么静坐冥想式的修身与格致方法就变得不重要甚至是错误的。如此一来，“观想”法门就自然会被淡化或遗忘，从此直接应对经验现象的“写生”也就名正言顺地成为山水画学修的基本方式。另一方面，由于对任何对象的认知都必须依靠直接经验的方式，因此写生便可以无差别地对应于任何对象，最终它也就顺理成章地成为最一般的绘画方式之一。注

随着“气论”时代的来临，宋明理学的观想之法逐渐离山水远去而被淡忘，而与“气论”相合的写生之法则在山水画的境域兴起。由于“气化万物”肯定个相的多样与复杂性，视觉直接经验的对象的不确定性即具有了表现的价值。因此，从明末清初至今的山水画流派纷呈，就好像超离了稳态系统的基因一样变态无穷。同时，由于思想层面对于形而上“天理”的观想不再需要，传统山水画取舍景象的观想之法便被紧扣实体的“对景写生”方法所取代。而此时恰逢西洋绘画大规模传入中国。西方绘画的现实主义观察和表现方法，便与中国“对景写生”的方式一拍即合，二者合流而成为我们今天“写生”观念的由来。在这一个转变的过程中我们看到了山水画的蜕变与衰微，而这背后，实际上是宋明理学天理世界的崩塌与主敬功夫的堕落。

通过上文的梳理，我们看到，山水画从“观想”法到“对景写生”的每一个流变过程，无不与宋明理学的成长与变迁相互关联。无论是六朝玄

学时代的修身与游山水，再到唐宋间逐步成熟的常识理性精神，还是唐代佛学的入世转向，再到宋明理学的成长、成熟与明清之际的逆转，这一过程的每一步都影响着山水画的成长、兴盛与衰落、变迁。从上文对山水画“写生”方法的来源过程以及对山水画起源与演变关系的考察，我们见证了山水画的起源与演变过程与宋明理学发展的同步发生的轨迹。山水画特定的观想方法与相对应的天理世界的追求，是其与宋明理学义理深层同构性的一个有力证明。

---

1. 同义例见《史记·秦始皇本纪》：“发北山石椁，乃写蜀、荆地材皆至。”司马迁。史记（第一册）[M].北京：中华书局，1982.
2. 《裳裳者华》：“裳裳者华，其叶兮。我觏之子，我心写兮！”程俊英，蒋见元.诗经注析[M].北京：中华书局，1991.
3. 王伯敏、任道斌。画学集成·六朝—元[M].石家庄：河北美术出版社，2002:97.
4. 后画录[M]//僧彦悰。“唐殷王府法曹王知慎”条有：“受业阎家，写生殆庶。用笔爽利，风彩不凡”。王伯敏、任道斌，画学集成·六朝—元[M].石家庄：河北美术出版社，2002:54.
5. 董逌《书范宽山水图》：“世人不识真山而求画者，叠石累土以自诧也。岂知心放于造化鑪锤者，遇物得之，此其为真画者也。潞国文公尝谓：宽于山水为写生手。余以是取之。”董逌.广川画跋（卷六）[M].杭州：浙江人民美术出版社，2016.
6. 《周易·系辞》：“生生之谓易。”.因人类生存的终极目标是生生不息，永为万物之灵，所以国家、政治、社会的运行与制度制定，个人的为人处事，在根本性的出发点上就是“生生之德“、为万世造福。《周易古经今注》[M].北京：中华书局，1984.
7. 《太极图说》：“二气交感，化生万物，万物生生而变化无穷焉。”周敦颐.太极图说[M].上海：上海古籍出版社，1992.
8. “前朝陆探微屋木居第一，皆以人物禽兽，移生动质，变态不穷。凝神定照，固为难也。故陆探微画人物极其妙绝，至于山水、草木，粗成而已。”朱景玄.唐朝名画录[M].成都：四川美术出版社，1985.
9. “行菩萨道者于三毒中若淫欲偏多。先自观身。骨肉皮肤筋脉流血。肝肺肠胃屎尿涕唾。三十六物九想不净。专心内观不令外念。外念诸缘摄之令还。如人执烛入杂谷仓。种种分别豆麦黍粟无不识知。复次观身六分。坚为地分。湿为水分。热为火分。动为风分。孔为空分。知为识分。亦如屠牛分为六分。身首四支各自异处。身有九孔常流不净革囊盛屎。常作是观不令外念。外念诸缘摄之令还。若得一心。意生厌患求离此身。欲令速灭早入涅槃。是时当发大慈大悲。以大功德拔济众生兴前三愿。以诸众生不知不净起诸罪垢。我当拔置于甘露地。”鸠摩罗什，坐禅三昧经[M]//大正藏（十五），

No.614:269-286.

10. 佛家观想在诸法门中有多种称谓，如观想、观、止观、止观、禅观、禅定、入定等.

11. 现今存世的五代前的山水画原迹唯有敦煌莫高窟有关于《观无量寿经》的观想场面，这与其说是个巧合，不如说是个特定的现象，盖早期山水画的确源自此类题材.

12. 郭熙。林泉高致[M]//俞建华。中国古代画论类编，杭州：浙江人民美术出版社，2007:631-640.

13. 唐志契。绘画微言[M]// 俞建华。中国古代画论类编，杭州：浙江人民美术出版社，2007:732.

14. 史劼，传神写影——从“影”的观念出发管窥中国传统绘画中的造像观[D].中国美术学院硕士学位论文，2014.

15. 《苦瓜和尚画语录一·画章一》：“信手一挥，山川人物，鸟兽草木，池榭楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含……”从石涛的话里很难看出，对于山水与其他画科来说“写生”有什么区别。王伯敏，任道斌。画学集成（明—清）[M].石家庄：河北美术出版社，2002:298.

山水传承——记一次关于山水画的教学

刘磊 / 文

在以儒家道德价值为核心的中国传统社会中，

山水早已不仅仅是人们面前的那座青山、那湾绿水，

而是与具有道德价值的人息息相通的

“仁者乐山，智者乐水”。

于是，假设我们将以山水为主要题材的山水画理解为

作者对某山某水的具体描绘，借用王国维的话来说，

那就是“画有题而画亡”。

那么，山水画到底要画什么？

让我们一起来看看，

五代山水画家荆浩笔下的“洪谷子”和“石鼓岩子”之间的

一番关于“山水真谛”的对话吧。

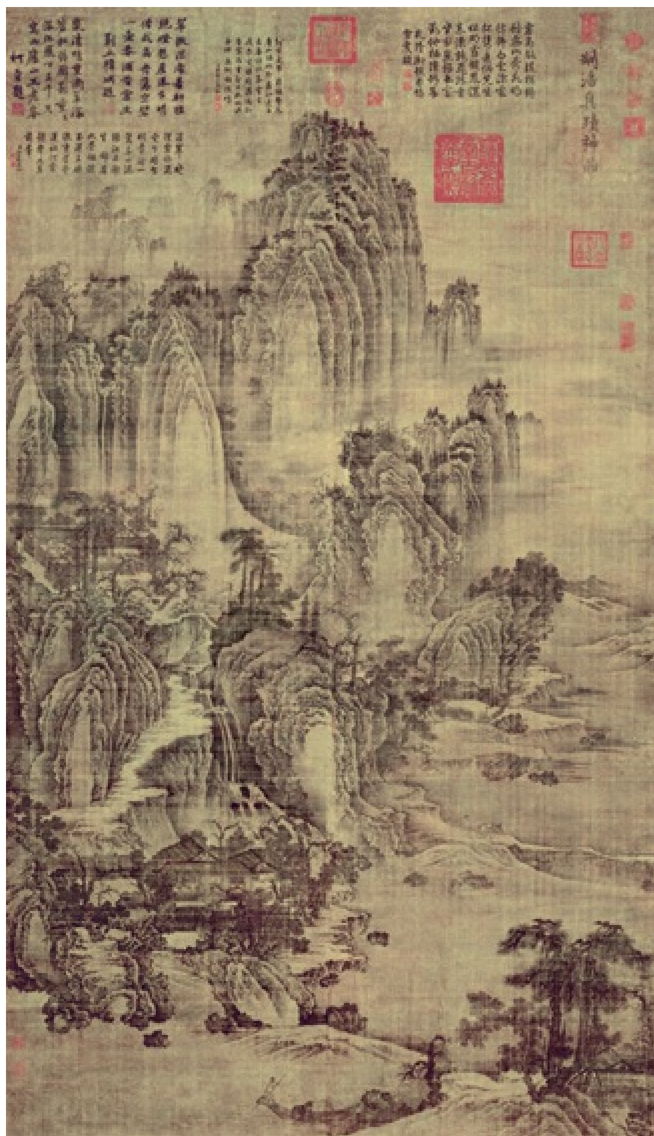
一、世外遇高人

荆浩是一位生活在唐末五代时期的山水画家和画学理论家，现藏于

台北故宫博物院的《匡庐图》相传便是他的作品。关于荆浩的生平传记，宋人刘道醇在《五代名画补遗》中这样记载道：

荆浩，字浩然，河南沁水人，业儒，博通经史，善属文偶。五季多故，遂退藏不仕，乃隐于太行之洪谷，自号洪谷子。尝画山水树石以自适。……浩著《山水诀》一卷，为友人投进之，至今藏于书府。亦尝于京师双林院画《宝陁落伽山观自在菩萨》一壁。予尝于供奉李公弟观浩山水一轴，虽前辈未易过也。门生关同（仝）最知名。注

据相关研究者考证，荆浩大约生于850年，长篡唐称帝的后梁太祖朱温两岁。从874年王仙芝在濮州濮阳（今河南濮阳西南）率领私贩、差役，农民发檄起义开始，以河南、陕西、河北为中心战场的战乱就持续了一百余年。在此期间，晋唐时期号称“五姓七望”的世族大家遭受到灭顶刨根的打击。在中央、地方和个人价值层面，以簪缨世族为核心建立的延续了六百多年的道德、纲常、伦理、秩序系统彻底崩塌。于是，社会整体性沦落，黑暗、混乱、残暴、仇恨、绝望。据《新五代史》载，唐昭宗被朱温率军困于陕西凤翔，“围之逾年”，以致“城中百姓薪食俱尽”，出现“父食子肉”的惨状。自立为大燕皇帝的刘守光因父杀兄，为政残暴，滥用酷刑，毫无礼义廉耻之心。后晋高祖石敬瑭为了自立，向契丹求援，割让幽云十六州，并自称“儿皇帝”，为了维护统治也是极尽酷刑。欧阳修在重修《五代史》时就说：“五代之际，君君臣臣、父父子子之道乖，而宗庙、朝廷、人鬼皆失其序，斯可谓乱世者与！”



◎ 图11-1 五代 荆浩（传）
《匡庐图》
绢本设色
185.8cm×106.8cm
台北故宫博物院

荆浩成年之后就生活在这样的时局中，在战乱的中心地带。荆浩自己以治儒学为业，博通经史，善于作文赋诗。他的姓氏说明他的家族是平民寒族，虽然以儒学传家，但家势与学养决定了他无法像冯道一样身历四朝、侍奉九君。对荆浩来说，最好的选择就是率领他的家人遁入巍巍太行山中，开几亩田地，安安稳稳地做一名隐士，治学授徒，著书立说。

由于太行山横亘山西、河北、河南三省交界，关于“洪谷”如今的位置所在，有人说在河南，也有人说山西境内，尚无定论。可以肯定的是，作为隐居之地，必然是太行山腹地，交通闭塞，却可以有数亩田地给养全家。只有这样，荆浩才能过上亦耕亦读亦画的隐士生活。也恰是在这样的生活环境与状态中，荆浩才能够随时登山望远，穿林步溪，近距离地观察山石树木，体验四时的风景变换。其山水画论《笔法记》便诞生在这样的背景之下。



◎ 图11-2 五代 周文矩（传）
《文苑图卷》
绢本设色
37.4cm×58.5cm
故宫博物院

《笔法记》是目前已知的最为可靠的五代山水画论，在《新唐书》《宋史》等文献中均有著录。有趣的是，“笔法”一词，在晋唐时期并没有用来指说绘画，而是指史学家褒贬人物或事件的“《春秋》笔法”，进而又引申为今天书法意义上的“笔法”。荆浩的这篇山水画论因冠以“笔法记”的字样，于是在《宋史·艺文志》当中有两次著录，分别列于小学类和艺术类。小学类的那次著录，就是误将山水画论《笔法记》作为讨论书法“笔法”的“笔法记”。

梳理《笔法记》的流传可以看到，在历史上它又被称为“画山水录”“画山水赋”“山水受笔法”等，但它并不是中国历史上最早的山水画论。早在魏晋时期，宗炳的《画山水序》便已经以“玄学”的眼光讨论了人们由“观（游）山水”到“画山水”再到“观山水画”的修身过程，提出画山水画的目的是为了“卧游”和“畅神”。如果我们以《画山水序》来和《笔法记》相比较的话，便不难有以下四点发现：

第一，《画山水序》要确立画山水具有道德修身意义，“是用画山水来‘畅神’修身”[注]，而《笔法记》却是要通过绘画展现真实的宇宙图景，通过对自然山水背后的终极本原与基本秩序的理解，来表现超越山水形貌、符合天道秩序的“气质俱盛”的“真”[注]，用荆浩的原话即是“度物象而取其真”。

第二，《画山水序》认为自然山水中那些钟灵毓秀之地，因为上古得道的圣贤寓居过，所以就成了胜地，后人在这些山水名胜之处游赏就可以寄情畅怀，亲近天道；或者将这些山水画入画中，就可以“卧游”“畅神”，实现与游真山水一样的目的。《笔法记》的写作目的却是要“论证怎样画山水画才具有正当性”，[注]并不将眼光局限在自然山水的具体“物象”上，而是基于对“物象”的理解和描绘，进一步实现对于超越现实的理想境界的体认，并将这一理想境界理解为天地宇宙的“真实形态”。

第三，在文体方面，与《画山水序》为一人观画的体悟（“畅神”）不同，《笔法记》是师生二人之间问答交流的形式。若将文中有关绘画的部分剥离，“传道、授业、解惑”的意味便跃然于纸上。所以《笔法记》可进一步理解为一篇具有教化“来者”意义的，阐述如何通过体认并描绘宇宙真实图景，从而实现道德修养的儒学文论。

第四，《画山水序》与《笔法记》二者，一属六朝骈文，一属散文，行文方式不同，所以人们阅读起来，《画山水序》更多地在表达作

者内心的情感与情怀，而《笔法记》更多是在说理、传道，表达的是作者的理性思辨。

二、传道与复性

《笔法记》讲述的是主人公洪谷子的一次山中奇遇。

（一）“传道”

文章开篇即说，洪谷子隐居于太行山“洪谷”之中，他在耕种之余，一日登山游览，在山岩间遇见一片松林，松树形姿丰多，令他惊异万分。于是，第二天他就带着画具去对景摹写。就这样一直画了“数万本，方如其真”。到第二年春天某日，洪谷子去一个叫“石鼓岩”的地方画画，巧遇一位老者。老人自称住在“石鼓岩”，所以也就以“石鼓岩子”为名号。老少二人就“画松”和“绘画笔法”问题展开了一场对话。

从二人的首次对话中可以看到，洪谷子此时应该对自己的绘画水平是有相当自信的，面对老人“你也知道怎么画画”的疑问，洪谷子以貌取人地回答：“仪形野人也，岂知笔法耶？”用“仪形野人”一词来表达看到老人的直观感受，显然是书写时的夸张，作为读书人自然不会如此无礼。但绘画毕竟是儒生士人的专享，山间野老又能有多高的见识呢？而“石鼓岩子”以一句“子岂知吾所怀邪”的反问，方使洪谷子“惭骇”，静下心来听“石鼓岩子”讲授“笔法”。

虽然“石鼓岩子”衣着外貌像野人，但是对于绘画的深切体会与研究，讲出的道理，让自以为从大城市来隐居、深究儒学和画艺的洪谷子自惭弗如。显然，“石鼓岩子”是一位比他更资深的山中隐士，或者说是“世外高人”。在中国古代文史材料中，“世外高人”现身传道可以说是屡见不鲜。例如，通天彻地门徒盖天下的鬼谷子，授张良兵法的黄石

公，蔡邕在嵩山石室中得书法笔法，等等。事实上，汉唐以来，只要是高深的技艺秘诀，往往就会牵出一位得道高人，突然出现，传道立说之后悄然而去，再寻便杳无踪迹。荆浩采用这种故事架构来书写，无疑是想表达，他在经历了最初的对景摹写，实践了前人或当时关于山水画的经验知识之后，认知升华，于是通过反思、自问，重塑和创建了新的山水画艺术观和理论系统。“洪谷子”与“石鼓岩子”之间的问答未尝不是荆浩写作构思中，“老我”与“少我”的论辩与对话。



◎ 图11-3 唐 孙位
《高逸图》
绢本设色
45.2cm×168.7cm
上海博物馆

作为荆浩成熟思想的代言人，“石鼓岩子”提出的新理论有两方面：

其一，山水画有“六要”，即山水画的六个要素：“一曰气；二曰韵；三曰思；四曰景；五曰笔；六曰墨。”近代美术史论家俞剑华说“六法[注]是人物画说法，六要为山水画说法。”[注]需要指出的是，荆浩将原本描述人物的“气韵生动”拆分为“气”和“韵”，并重新定义，这就不是简单地引申或转换了。《笔法记》将“气”设定为“六要”第一的位置，并不仅仅是对应于六法的次序，而是在唐末就已经出现了“气论”思想。例如，晚唐儒学大家李翱在《复性书》中就写道：

天地之间，万物生焉，人之于万物，一物也，其所以异于禽兽虫鱼者，岂非道德之性全乎哉？受一气而成形，一为物而一为人，得之甚难也。[注]

正因为“气”是形成人与万物的本原，所以明晓“物象之源”之后，绘

画就能够做到“心随笔运”。而“取象不惑”就是直指真相，靠近物象、揣度物象而探寻其形成与存在的根本原因。

“韵者，隐迹立形，备仪不俗。”凡有形可见者皆曰“迹”，“仪”“俗”皆指向规范制度，由此可知“韵”是在“气”的基础上，强调理序、法度。“思”为观想之意，“删拨大要”是说题材与造型的取舍，即后文所说的“去其繁章，采其大要”之后再通过“凝想”的方式创造形物。“景者，制度时因，搜妙创真”是说景与境的塑造要依凭时季与因缘，穷究事物最微妙的显现，创造性地展现天地之真元。“笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”这两“要”讲绘画的用笔用墨，要求既有法则又有变通，形质结构既要准确自然，又要艺术神采。可以看出，山水画的描绘对象、艺术观念和技术标准与晋唐时期人物的标准全然不同，有着极强的形而上学的意味。

其二，绘画的最高境界并不以“形似为上”，而是以“图真”为最终目标。“石鼓岩子”说：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。”这即是说内在的“实”才是“真”的决定性因素，外在的“华”是次生因素，要表现“真”与“实”还必须掌握既定的技术，这就是“笔法”。他说：“山水之象，气势相生。……须去其繁章，采其大要。先能知此是非，然后受其笔法。”因为从“气论”和“造化是天地大德”的观点来看，天地造物是生生不息的、神妙的，定形之物不显现生成转化的过程与瞬间，所以只有观察更多的微妙才能体悟到“造化本真”，而要将其完美地表现出来，就要发挥创造性，掌握笔法，找到最巧妙精彩的表现形式。这一观念，对于接受了现代科技教育与训练的人来说，是很好理解的。但在盛行佛教的唐代，信奉佛教的儒生士人普遍接受的观念是“万法皆空，一切现象皆因缘而起”。所以，“受笔法”的前提就是要“知此是非”，否则，认为自然万物、山川景象皆为流光虚幻，无真可图，自然笔法更是桎梏了。

在“六要”和“笔法”的基础上，“石鼓岩子”又向洪谷子阐述了自魏晋以来特别是唐代诸画家的功过得失，明言“笔法”“得之者少”，并以是否得“笔法”作为画品优劣的评判标准。他说：“谢赫品陆之为胜，今已难遇亲踪；张僧繇所遗之图，甚亏其理。夫随类赋彩，自古有能，如水晕墨章，兴吾唐代。故张璪员外树石，气韵俱盛，笔墨积微。真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也。曲庭与白云尊师，气象幽妙，俱得其元，动用逸常，深不可测。王右丞笔墨宛丽，气韵高清，巧写象成，亦动真思。李将军理深思远，笔迹甚精，虽巧而华，大亏墨彩。项容山人树石顽涩，棱角无足追，用墨独得玄门，用笔全无其骨。然于放逸，不失真元气象，元大朔巧媚。吴道子笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨。陈员外及僧道芬以下，粗升凡格，作用无奇，笔墨之行，甚有形迹。”

表面上，“石鼓岩子”赞扬张璪、王维等人画作“气韵俱盛”“气韵高清”，批评了李思训、项容、吴道子等名家，但实际上在这样的一褒一贬之间，确立的是以“笔法”为核心观念的画学道统传承的脉络。因此，在《笔法记》文末，洪谷子愿师从“石鼓岩子”求学而不得，于是“习其笔术，尝重所传，今遂修集以为图画之轨辙耳”。总览《笔法记》全文，从开篇“知笔法乎”的提问，再到“以为图画之轨辙”的表述，实际上确定了以“笔法记”为核心的山水画理论系统。



◎ 图11-4 五代 关仝（传）
《秋山晚翠》
绢本设色

140.5cm×57.3cm
台北故宫博物院

细读《笔法论》，总感觉面前如真实坐着一位智慧长者，在对我们耳提面授。在明确了其“传道”的思想主旨之后，便不难理解为何文中屡屡谈到“少年好学终可成也”“子既亲善”“勿为进退”“乃知教化”之类的话。所以说，若去除《笔法记》中有关绘画的部分，不正是一篇长者引导后学求学向善、去伪取真的教学文本吗？只是篇名冠以《笔法记》，文中又讲了许多绘画相关的理论，才使“传道”的思想主旨隐藏起来。

（二）“复性”

《笔法记》表达了荆浩对于“复性”的理解。

“复性”，也就是“复其本性”。隋唐时期，以五经为代表的儒学体系虽然在国家科举取士与政教礼制层面处于主体地位，但是在中层社会和个人思想层面的影响来看，佛教与道教是远大于儒学的。特别是盛行于中土的佛教大乘空宗各派，他们均强调“佛性”，探讨“人是否可以成佛，以及如何可以成佛”等问题。在中土和西来僧徒们的努力下，佛教建构了一套完备的、适用于中国儒生士人遵行的修行理论。安史之乱平定之后，唐王朝日益衰落，但皇室依然重视并提倡佛教，导致僧尼激增，寺院的经济与权力扩展严重削弱了政府的实力，成为国家政治的负担，于是官方层面发动了“灭佛”举措，而士人思想层面理论“排佛”也开始出现。正是在这样的现实与思想环境下，李翱借鉴《孟子》中“学问无他，求其放心而已”的观点，并吸收大乘空宗的“佛性”理论，发明了“复性说”。这标志着针对佛教带来的大冲击，儒家文化第一次对外来文化的融合运动开启了。



◎ 图11-4-1 五代 关全（传）《秋山晚翠》（局部）

中国人最早谈“性”（指人天生所具有的本性），出自《论语》“性相近也，习相远也”一句。孔子的儒家思想重视人与人之间的道德伦理关系，因此对于“人性”的讨论，在先秦儒学当中便已经非常深入，而且常常与论者的学术观点相联系。例如孟子所主张的“性善论”（即认为人的本性是善的，所以要“尽其性”，使本然的“善”彰显出来）、荀子所主张的“性恶论”（即认为人的本性是恶的，所以要“化性起伪”，以制度、规则的约束来使人不做不利于社会的事）以及告子所主张的“性无善无恶论”（即人的本性并没有善恶之别，就如同水可以向东流，也可以向西流一样）等，但总体而言，尚缺乏精致的理论构建。到了汉代，董仲舒依据孔子“中人可以语上，下人不可语中”一句首倡“性三品说”，即上等的“圣人之性”、中等的“中人之性”和下等的“斗筲之性”。这一对于人性的三等划分后来流传甚广，汉代的王充、魏晋的王弼以及唐代的韩愈及至宋初周敦颐，均有类似的观点，只是周敦颐进一步发展为了“性五品说”，即人性包含“刚善”“柔善”“刚恶”“柔恶”和“中”等“五品”，并以“中”为圣人所达到的最高标准。而作为韩愈弟子的李翱，其著作《复性书》曾详细阐述过“复性”的重要性及“复性”的方法。在李翱看来，百

姓与圣人之间并没有本质的区别，其区别仅在于圣人实现了对自身先天本善的“性”的认识，而且不再受后天的“恶”的“情”的影响，其修养方法是“忘嗜欲而归性命”，也就是“复性”。那么荆浩是通过什么方式实现“复性”的呢？

其一是“去欲”。在《笔法记》中，荆浩表达了与李翱类似的、以“去欲”为主要途径的“复性”方法。他借“石鼓岩子”之口说：“嗜欲者，生之贼也。名贤纵乐琴书图画，代去杂欲。”这句话表达了两层含义：第一，欲望是恶的，是“生之贼也”。这也就是说，要想“复性”，先要去除内心的欲望；第二，绘画并不是文中洪谷子所理解的“非本”，古代贤者纵情于“琴书图画”，可以去除杂欲，因此绘画具有实现儒家道德理想的正当性，通过绘画的实践可以实现儒者的道德修养。这也就是说，荆浩认为“复性”的方法是“去欲”，而绘画实践则可以作为一种具体的“去欲复性”的方法，这是在此前的儒家道德修养方法中所未曾谈及的，可谓是荆浩的一大创见。

其二是“格致”。从荆浩对松柏生长规律的讨论中不难发现，他曾对松柏等植物各自的生长特点进行了认真的分析和归纳，总结出松树具备“枉而不曲，遇如密如疏，非青非翠，从微自直，萌心不低”的“直”的品德，柏树具备“动而多屈，繁而不华，捧节有章，文转随日”的“屈”的品德，而这两种品德又恰恰是儒家道德修养的重要标准，即所谓“君子之德风”[注]。在《笔法记》中，两次谈到“君子之德”，都是在赞美“松”的美德，可见荆浩自觉地通过对“松”的“格致”来体认“君子之德”，并把“松”之“君子之德”直接作为自己道德修养的标准。同时，又严正地指出，对景物的摹写，过分关注外在“形”的做法是错误的。正确的做法是“即物取真”，在把握了“物象之源”后，才能图真写实。显然，这与北宋中后期理学兴起后提出的“格物致知”思想，是同一个理路。

其三是“明物象之源”。“石鼓岩子”说：

子既好写云林山水，须明物象之源。夫木之为生，为受其性。松之生也，枉而不曲，遇如密如疏，非青非翠，从微自直，萌心不低。势既独高，枝低复偃，倒挂未坠于地下，分层似叠于林间，如君子之德风也。有画如飞龙蟠虬，狂生枝叶者，非松之气韵也。柏之生也，动而多屈，繁而不华，捧节有章，文转随日，叶如结线，枝似衣麻。有画如蛇如素，心虚逆转，亦非也。其有楸、桐、椿、栎、榆、柳、桑、槐，形质皆异，其如远思即合，一一分明也。㊟



◎ 图11-5 太行山实景（图片来源：刘磊，2016年8月拍摄）

这段话当中，“石鼓岩子”明确了画山水画必须理解事物现象背后的本质或本性，即“物象之源”。所谓“物象之源”，即是“物”或“景”（绘画客体）形成的原因或物质，具体而言，即是从常识的角度理解各种山林木石与生俱来的特性，这就是当时所谓的“物理（物之理）”。他在分析松树、柏树这两种植物的生长特点时，并不局限于某一棵松柏来谈，而是把握松柏生长的“类”规律，如松树的特点是“直”，柏树的特点是“屈”。那么绘画的过程就成了画家认识事物客观规律并在画面上展现这一客观规律的过程。这种归纳统观、并将树木的本性类比人之德性的

思维，正是魏晋玄学时期形成，经历了唐代的发展，业已成熟的常识理性的典型特征。

值得注意的是，“须明物象之源”和“夫木之为生，为受其性”两句，隐含着“物象之源”比“物象”重要、“木之性”比“木之生”重要的思想。这也就是说，画家要描绘宇宙真实图景，就必须体认“物象”和“木之生”背后的“物象之源”“木之性”，并通过这样的体认再进而达到对现实自然的超越和宇宙真实图景的理性认知。沿着同样的思想理路，儒者便可以通过“复性”的方式反观人的本性，从而超越作为生命体的个体的人进一步体认人作为宇宙主体的意义和价值，达到对“人”的真实意义的认知。



◎ 图11-6 宋 李成（传）
《乔松平远图》
绢本设色
205.5cm×126.1cm
日本澄怀堂文库

三、理学的先声

儒生虽然推崇儒学的家国理想，但军阀、藩镇的乱战与残暴，从根本上摧毁了晋唐以来的士族政治系统，也摧毁了国家、家族和个人三个层面的秩序与道德。儒生们纷纷从世间转向山林，逃避现实的残酷环境，荆浩便是他们中的一员。

中唐以后，以韩愈、李翱为代表的儒者在反佛的过程中受到佛教心性观念的启发，大力倡导孟子的“性善”论和“养气”论，并提出以“复性”“去欲”为核心的儒学修身方法，力图解决唐代儒学在形上层面（宇宙论）和修养方法（功夫论）上的缺失。虽然韩、李二人的学说未能在现实上对唐代儒学实现根本的改变，但他们提供的思想理路在宋代理学兴起的过程中发生作用，为“北宋五子”及其后学所普遍接受。而在荆浩的《笔法记》当中，我们看到，作者恰恰立足于儒家的立场大谈“气”“真”“去欲”“物象之源”“度物象而取其真”的理论，而这些无一不是后来宋明理学中的重要概念。因此，《笔法记》不仅仅是一篇构建山水画理论体系的绘画文论，从思想观念的层面来看，它也是一篇蕴涵着唐末五代时期思想潮流的儒家文论。

同时，荆浩《笔法记》的承上启下作用还表现为，一方面它在隋唐山水画逐渐兴起的过程中为山水画理论探索迈出了坚实的一步；而另一方面，《笔法记》回答了“山水画画什么”和“山水画如何画”这两个重大问题，为两宋乃至后世的山水画开辟了一条新的道路。

---

1. 卢辅圣.中国书画全书[M].上海：上海书画出版社，1992:492.
2. 金观涛，刘青峰.中国思想史十讲（上卷）[M].北京：法律出版社，2015.:160.
3. 同[2]，238.
4. 计锋.山水画的崛起与宋明理学[D].中国美术学院，2014:41.
5. 魏晋南北朝时期南齐朝的人物画家、理论家谢赫在《古画品录》中提出了“六法”，分别是：气韵生动，骨法用笔，应物象形，随类赋彩，经营位置，传移模写.

6. 俞剑华.中国画论类编[M].北京：人民美术出版社，2016:611.
7. ［唐］李翱.复性书·卷上[M]//文渊阁四库全书，第1078册.台北：商务印书馆，1986:106.
8. 语出《论语·颜渊》："君子之德风，小人之德草，草上之风，必偃。"见：［明］朱熹.四书章句集注[M].北京：中华书局，1983:138.
9. 俞剑华.中国画论类编[M].北京：人民美术出版社，2016:607.

山水观看——“以大观小”与“三远法”思想史解析㊟

张东华、王平 / 文

对于一张绘画的观看，

如果存在理解，那就绝对不是瞄一眼这样简单的了。

事实上，只有存在思想与信息的交流才能被称为“观看”，

而我们每个人能看到的，

往往只是我们思想和观念中已经存在的东西。

正如约翰·伯格在《观看之道》一书中指出的：

“我们从不单单注视一件东西；

我们总是在审度物我之间的关系。

我们的视线总是在忙碌，

总是在移动，

总是将事物置于围绕它的事物链中，

构造出呈现于我们面前者，亦即我们之所见。”

那么，我们真的能看懂山水画吗？

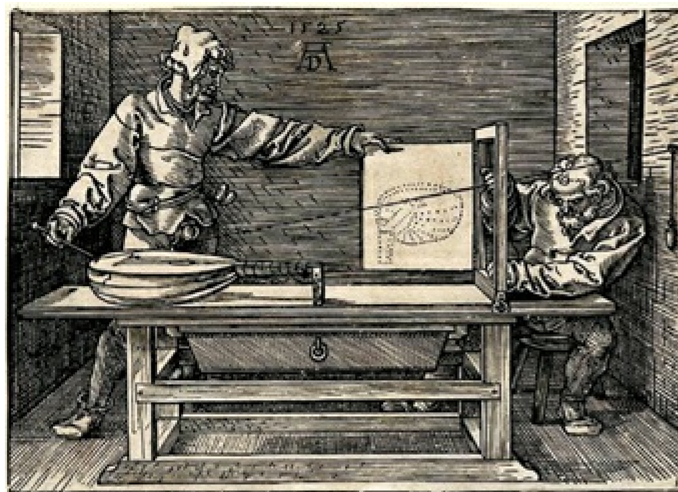
或者说观看山水画有方法吗？

一、“透视法”与风景画

16世纪的德国，画家丢勒曾以版画的形式表现了画家如何将一个客观物体通过几何学的方式转换到画面中，这就是我们现在非常熟悉的以光学/几何学为理论根据的“透视学”。

从《制图人画鲁特琴》一画中可以看到，丢勒所描绘的绘画“透视学”完全是几何学制图法，具有极强的实验性特征。通过这样的方式绘制的图像是与某一客观物体完全对应的，观看者可以通过几何制图原理和实验工具将二维图像还原为三维形体。正是因为透视学和几何学制图法的诞生，画家就可以理直气壮地说绘画可以反映客观真实。

透视制图法最初是在文艺复兴初期的建筑学中形成，一般认为是由佛罗伦萨建筑家布鲁内莱斯基（1377—1446）最早发现。因此“透视法”最擅长于表现建筑的体积与空间，在建筑画或描绘人物画的建筑背景时最具效力，但将透视法发挥出空间艺术魅力的是风景画。例如荷兰风景画家梅恩德特·霍贝玛（Meindert Hobbema，1638—1709）所做的《米德哈尼斯小道》，画面中描绘了一处乡间的林间小道。画面中的风景可以说随处可见，并无什么特殊之美。这幅画之所以被推崇，一方面是画家的技艺杰出，另一方面则是因为这是最早将透视法运用于描绘风景，并且运用得最为出色的一幅画。所以在许多透视学理论著作中，这幅画一直被当作“焦点透视”风景画的经典范例。如今，我们可以遵循透视法，在制图软件中对这幅画进行三维还原。



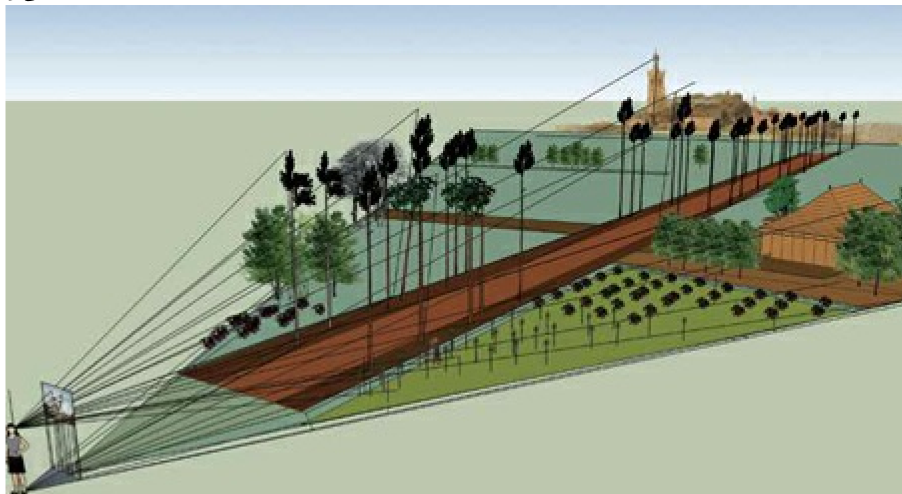
◎ 图12-1 德国 丢勒
《制图人画鲁特琴》
（Draughtsmen Drawing a Lute）
木刻画 1525年
185.8cm×106.8cm
美国大都会博物馆



◎ 图12-2 荷兰 霍贝玛
《米德哈尼斯小道》
103.5cm×141cm
1689年
英国伦敦国立画廊

风景画创作从一开始就是偏离古典与传统的、较独立的活动。在17世纪的荷兰，纯粹的风景画诞生之时，社会并没有需求；先驱雷斯达尔（Ruysdael）一生穷困无名，病逝于救济医院中；而其弟子霍贝玛为了生计几乎放弃了绘画。他们师徒二人

的风景画被发现和闻名于世，已经是18世纪末了。在西方历史学和美术史学者看来，风景画的诞生和兴起是一件具有划时代意义的大事。因为相对于历史和宗教主题的人物画而言，风景显然是缺乏确定性和观看的意义；风景作为绘画的主题，而不是神或英雄，能够让收藏者在室内悬挂并长时间地观看，这只能说明是社会的价值观发生了变化。



◎ 图12-3 《米德哈尼斯小道》三维空间还原图（图像来源：王平绘制）

理论上，运用“透视法”描绘的画作，我们都可以运用“透视法”把画作反推还原出实景。事实上，但凡是在三维设计软件中能够绘制出的场景，都可以在现实中建造出来。而“透视法”最重要的作用，就是能够将画面中的物象还原为三维实体，提供精确的体积尺度和位置坐标。



◎ 图12-4 仰画飞檐图样，节选于北宋 李成（传）《晴峦萧寺图》绢本设色

二、“以大观小”的山水画

在中国，魏晋时期的画家也发现了“近大远小”的视觉规律。㊟在当今国内诸多透视学著作中，“近大远小”也常常被当作“透视学”的简洁表达。但事实上，中国绘画理论中的“近大远小”只限于视觉常识层面，最终并没有突破常识而发展出几何与数学理论。因为透视法中的景物会随着距离的由近及远而发生形体的消隐、会发生色彩的渐变，并最终消失于天际的“灭点”。而中国绘画空间中不存在“灭点”，也不承认物象会发生“消隐”。这一点北宋画家郭熙的《林泉高致》中有明确的阐述：

正面溪山林木，盘折委曲，铺设其景而来，不厌其详，所以足人目之近寻也。旁☆引文☆边平远峤颠，重叠钩连，缥渺而去，不厌其远，所以极人目之旷望也。远山无皴，远水无波，远人无目，非无也，如无耳。㊟



◎ 图12-5 宋 赵佶
《祥龙石图并题》
绢本设色
53.8cm×127.5cm
故宫博物院
题跋：“祥龙石者，立于环碧池之南，芳洲桥之西，相对则胜瀛也。其势胜涌，若虬龙出，为瑞应之状。奇容巧态，莫能具绝妙而言之也。乃亲绘缣素，聊以四韵纪之：彼美蜿蜒势若龙，挺然为瑞独称雄。云凝好色来相借，水润清辉更不同。常带瞑烟疑振鬣，每乘宵雨恐凌空。故凭彩笔亲模写，融结功深未易穷。”从宋徽宗的

题跋中可以看到，这块太湖石因形态像虬龙，所以就可以象征祥瑞。观看祥龙石，他想见了神龙凌空飞舞的景象。

这里所说的“盘折委曲，铺设其景而来”与“重叠钩连，缥渺而去”，即是画面中远近空间与结构关系。“远山无皴，远水无波，远人无目”是对空间中景物因远距离而产生的视觉消隐效果的描述。郭熙强调，这种视觉的消隐并非真无，而是“如无”。那古代的山水画家如何将客观自然转换到画面中呢？在被誉为宋代最具有科学素养的士人沈括的《梦溪笔谈》中有这样一则记载：

李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见，兼不应见其溪谷间事。注

这段话是由五代宋初山水画大家李成画面中“仰画飞檐”一事引出。李成说这样画是为了如实表现仰视的视觉效果，但沈括却否定了李成的画法。沈括认为，以仰视的角度望真山水，人的目力只能看到一重山，根本不可能看到多重山，而且还重重山都看得清楚，甚至看见溪谷间的人与事。也就是说，李成“仰画飞檐”不仅导致了画面中视角的不统一，更重要的是造成了画面中“真实”的矛盾——“视觉直观景象之真”与“理性再现景象之真”的矛盾。

不难看出，沈括认为山水画应该描绘“重重悉见”的“理性再现的景象”。要在画面中描绘出这样的情景，只能采用“以大观小，如人观假山”的方法。（郭熙也提出了同样的方法，不过是以学画花时“观深坑中花”的方式类举。注）于是，我们不禁要追问，为什么表现“山水之真”，中国画家在实现路径上会选择否定视觉的直观感受，而去遵循在当时物质条件上无法实现，只能是想象的“如观假山”的方式？难道他们认为的“真实”并不是眼中所见的客观？

对于这个问题，只能从山水画的功用角度来解答。赵超博士对山水画在魏晋时期诞生原因的研究揭示出：山水画在魏晋时期诞生，并不是因为魏晋时人要研究自然山水，而是为了满足“游山水以修身”的目的。对于魏晋时期深受玄学和大乘佛学影响的士人来说，山水之中蕴含天地“大道”，山水画是真山水的再现，精神“卧游”的依凭。观赏山水画就如同佛教悬挂佛像“观想”一样，可以达到与真实游山水以畅神同等的效果。也就是说，山水画的作用是引发观画者的联想，使观画者能够在画面中“可行，可望，可游，可居”。(注)因此，山水画表现内容的就不能是视觉的直观景象，而应该是基于画家“饱游饫看”的，再现、再造的常识性图像。

三、如何“观想”

由于历史语境的演变，许多词汇原本的语义已经不为人知了，如“观”字就是一个典型。清代文字学大家段玉裁在《说文解字注》中对“观”字有详细的注解：

观，谛视也。审谛之视也。《谷梁传》曰：常事曰视，非常曰观。凡以我谛视物曰观，使人得以谛视我亦曰观，犹之以我见人，使人见我皆曰视。一义之转移，本无二音也，而学者强为分别，乃使《周易》一卦而平去错出，支离殆不可读，不亦固哉。《小雅·采绿》传曰：观，多也。此亦引申之义。物多而后可观，故曰观，多也。犹灌木之(注)为藂木也。

从引文可知，“观”有两个意思，“谛视”为本义，“多”为引申义。“谛”在《说文解字》中释为“审也”，“观”即“审视”，指“长时间凝视对象”。在东汉的另一部辞书《释名》中解释为“观者，于上观望也”（即俯视、瞰）。

从数据库词频统计的角度来看，“观”字的使用在佛学典籍中最为频繁。“观”是梵语vipaśyanā的意译，最多见的使用有“止观”“观想”“如来观”“中观”“观察”“身观”“法观”“内观”“三观”“观世音”“观自在”等。“观法”种类繁多，是佛教最重要的修持方法之一，“初入禅解法空者，应先修诸观”。《观无量寿经》有“十六观法”，天台宗有“一心三观”论，华严宗有“观道”，密宗有“日想观”“月轮观”“白骨观”等观法。就施行来说，“观”之前要“想”，也就是先确立一个“太阳”“满月”等凡人都能依据常识想见的形象；“想”得专一纯熟了，就在“识”的层面呈现出“观”的境界；这似乎是一种无差别的境界，可以对治贪欲等妄念；在“观境”上持行勘破就可以达到“慧境”，也就是实现解脱。注

宋明理学与先秦儒学、汉唐儒学的最大区别，是融合了佛教的修身方法，为儒生个体的身心提供了修持方法和超越的门径，而这一部分恰恰是来自佛学的“观想”。二者的异同是：佛禅的“观想”是行动也是目的，“观想”对象可以是随机的“石子”“花草”“佛像”，“观想”者都要在这一物象上勘破证空；由于理学的终极目标是“修身治学成圣贤”，所以二程、朱熹提倡的静坐重在收心克念，不主张逐物“观想”；陆王心学则提倡静坐时以“观心”“明性”“见道”为工夫，直接取消了逐物“观想”的价值；只有理学第三系认为山水、林木和花草中所寓的天理、造化与生机与人内心的道德是同构并可以贯通的，所以就需要通过“观想”物象来见证“天地之性”与人的“气质之性”的感通，也就是达到“天人合一”的境界。注

必须要注意的是，即便到了北宋末，虽然程伊川所创立的理学在思想层面是时代的最高峰，但时代的显学却是以王安石为代表的“新学”、苏轼所引领的“蜀学”。因此，北宋的士人大多数还是秉持“儒释道合用”的观念，而诗文、书法、山水画、游山水对于他们来说依然是修身养性的途径。（对于艺术生活与行为，程伊川持明确的否定态度，认为即便作诗词都是有害于道德修行的。）

至此，我们就可以理解沈括为什么会提出“以大观小”这样一个几乎无法实现的观看方式。“以大观小”决不能简单解释为“以大看小”或“俯视”，因为“真山”缩小如“假山”，其内在的“理”必须是同一的，也就是符合“理一分殊”的准则。这样，观看者在一开始看画时虽然是“以大观小”，但在进入“观而想”的层面时，却可以“以小见大”，进而体悟“山水之真”“天地之性”。例如，明代唐志契《绘事微言》一书中即有“存想”法：

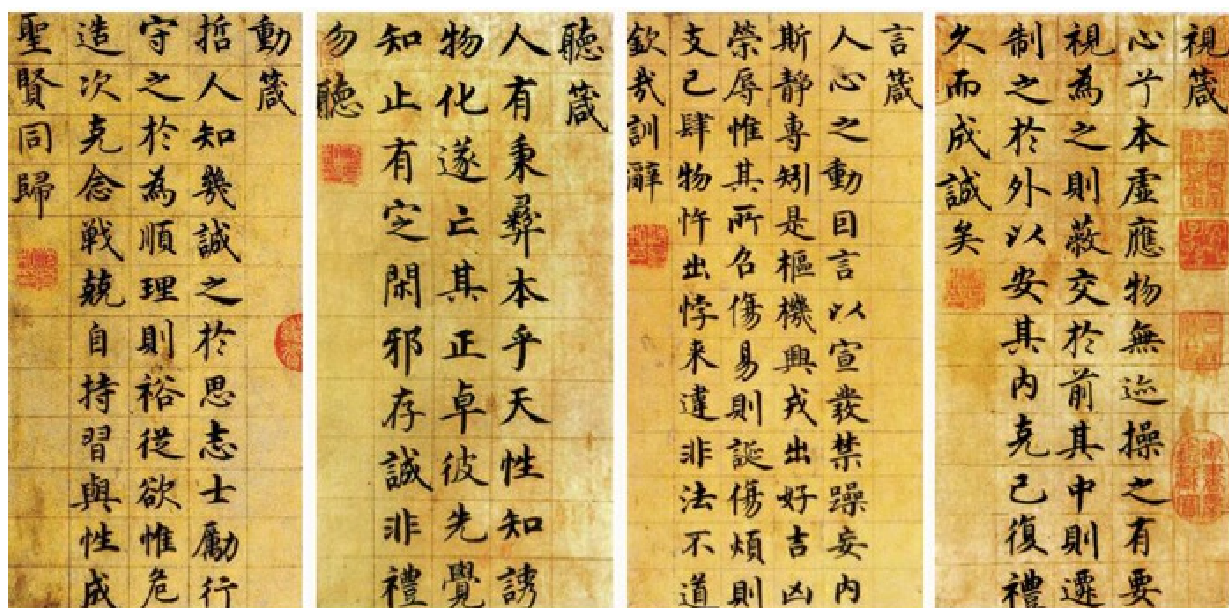
画必须静坐凝神，存想何处是山，何处是水，何处是楼阁寺观、村庄篱落，何处是桥梁人物车舟。然后下笔，则丘壑才新；不然，任意挥洒，非不可人，便是套头矣；及至得了新丘壑，又好住手，却多一番蛇足。注

四、“观看”的理性

长期来，绘画史研究领域由于思想史的缺位，人们都忽视了五代两宋时期山水画的崛起和清代走向衰落，在时间维度是与“理学”同步的。沈括之所以会对李成山水画的理性不统一提出严正的批评，正是缘于北宋后期全社会理性精神的发达。沈括以博物学家闻名于世，他对历史、人文、艺术、风俗、自然物理、工艺奇巧都有着浓厚的兴趣，并且会以极其严谨的态度研究、记录。在《梦溪笔谈》中，沈括常用“天理”或“理”来解释世界万物的运动和变化；用“天理”“常理”“至理”“定理”“虚理”“理”等词或字来表达先验的普遍观念；用“水之理”“乘理”“物理”“地理”“造算之理”等来表达一类事物之理。注在书画鉴赏方面，除了对于李成的批评，沈括还对董源的山水画、相国寺高益的《琵琶图》、欧阳修藏古画《正午牡丹图》等，从常识物理的角度进行了分析。例如《梦溪笔谈》第十七卷“正午牡丹”：

欧阳公尝得一古画牡丹丛，其下有一猫，未知其精粗。丞相正肃吴

公，与欧公姻家，一见曰："此'正午牡丹'也。何以明之？其花披哆而色燥，此日中时花也；猫眼黑睛如线，此正午猫眼也。若带露花，则房敛而色泽。猫眼早暮则睛圆，日渐中狭长，正午则如一线耳。"此亦善求古人笔意也。



◎图12-6 明 沈度
《程子四箴》
纸本墨笔
29cm×145cm
故宫博物院

这一时期，不只是沈括以理性的态度观画，再如美术史家津津乐道的赵佶的典故"孔雀升墩先举哪足"和"殿前月季的时季"[注]，等等，这些史料都在一定程度上说明，"宋代的士人都能从格物的角度来鉴赏艺术品，格物思想在当时具有普遍性"。[注]



◎ 图12-7 山水亭池小景（西安市西郊中堡村唐墓出土）陕西历史博物馆

还有一点非常值得关注，根据宋王朝的惯例，官员出使，要求将途经之处的山川地理、民俗风情等见闻和与对方交涉的情形及有关的典章制度记录呈报。(注)沈括的《使辽图抄》就是这类图文史料。在《梦溪笔谈》卷二十五中，沈括详细地记录了作为图文史料的“木图”的获取与制作过程：

予奉使按边，始为木图，写其山川道路。其初遍履山川，旋以面糊木屑写其形势于木屑上。未几寒冻，木屑不可为，又熔蜡为之。皆欲其轻，易赍故也。至官所，则以木刻上之。上召辅臣同观。(注)

这一则文献从实用的角度，揭示了宋代儒生“观看”或者“格”真山大水的具体方法：首先是对自然山川的观察体验——“遍履山川”，这是格物穷理的第一步，然后以“塑”的形式记录山川道路，最后刻为“木图”供人观看。如果撇开观念层面，沈括的“木图”很像现代的“沙盘”模型。从史料可知，假山的制作早在先秦时就已经出现(注)，唐代时已十分成熟。(注)这都可以看作儒生或者画家之外的人士观看山水或表现山水空间的方式。而对于画家来说，通过长期深入的观察体悟，对一个地域的山水自

然有了超越大众的常识性的认识，胸中存有如真山的“沙盘”，加上对“天理”和“本性”的深刻感悟，用“以大观小”的视角建构山水画空间就有了“源头活水”。而这与《宣和画谱》中对范宽的习画经历的记载十分契合：

初学李成，既悟，乃叹曰：“前人之法，未尝不近取诸物。吾与其师于人者，未若师诸物也。吾与其师于物者，未若师诸心。”于是舍其旧习，卜居于终南、太华岩隈林麓之间，而览其云烟惨淡、风月阴霁难状之景，默与神遇，一寄于笔端之间，则千岩万壑，恍然如行山阴道中，虽盛暑中，凛凛然使人急欲挟扩也。故天下皆称宽善与山传神……



◎ 图12-8 北宋 范宽

《溪山行旅图》
绢本设色
206.3cm×103.3cm
台北故宫博物院



◎ 图12-9 北宋 郭熙
《山村图》
绢本设色
109.8cm×54.2cm
南京大学

从这段文字中我们可以看出，范宽一开始学画似乎只是临仿李成的画，没有关注身边客观事物；忽然一日开悟，范宽发觉原来老师都是画身边的事物，那自己也应该从身边的事物寻求取法，但是这还不够高

明，因为不如以自我的“心源”为师法对象。显然，范宽的开悟一方面是源自理性的反思，另一方面则可能是受到唐代画家张璪“外师造化，中得心源”观点的影响，二者的表述措辞很相近。但在中心观点层面，张璪说“造化”与“心源”（“造化”是天地的功能，“心源”是自我主体的功能），“外”与“中（内）”是并列共生关系，而范宽讲“师”“物”“心”三者是递进关系，而“心”有最根本的作用。但范宽所说“心”的根本作用却不是“心性论”的本原，而是理学式的“应物”。因为他觉悟之后“卜居于终南、太华岩隈林麓之间”，目的正是靠近和更加深入地了解山水，最后，他达到“致广大而尽精微”“善与山传神”的境界。

从认知与理性的角度来看，范宽实际上经历了“学习知识”—“怀疑知识”—“印证和扩充知识”—“确立新知”这样一个过程，这个过程可以理解为山水画家的“观看”方法与路径。

五、“三远”与“常识比例”

郭熙作为宋神宗朝的画院翰林待诏直长，他的绘画技艺和思想都具有极大的时代代表性。在郭熙的绘画论集《林泉高致》中，也有观看山水和画面中建构山水空间的理论，对于后世影响最大的要数“三远”理论：

山有三远：自山下而仰山巅谓之高远，自山前而窥山后谓之深远，自近山而望远山谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有暗。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也。高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲澹者不大。此三远也。(注)

这段文字可分为两部分：前半部分从“山有三远”至“其人物之在三远也”，讨论画前的观山、色彩特点和山水状貌等创作方面的问题；后

半部分从“高远者明了”至“此三远也”，讨论三种观看和因观看位置所导致的不同视觉效应或审美差异。

所谓“高远”，是“自山下而仰山巅”的情况，是视角在纵向活动，景物取纵势空间。所以，“高远”的山势高耸、简明，范宽的《溪山行旅图》便是典型的“高远”景象。



◎ 图12-10 北宋 郭熙
《树色平远图》
绢本水墨
32.4cm×104.8cm
美国大都会博物馆

“深远”是从纵深方向观照，“自山前而窥山后”，必然是围绕山谷、溪涧展开，就会出现山峰重叠、结构密集、细碎的情况。在皴染时，山谷、溪涧本就幽深，结构的细碎又会增加渲染色彩的浓重晦暗。南京博物院收藏的传为北宋郭熙所绘的《山村图》或者说郭熙《早春图》两侧的山谷溪涧就是运用深远法绘出。

所谓“平远”，是视角和景致在水平方向的展开。“平远”最适合描绘辽阔丘陵地域的景致空间，因为地势平坦，形体结构转换较少且平缓，所以画面的视觉效应就会“冲澹而缥缥缈缈”，即画面物象简少，但关系处理微妙，呈现出悠远无尽、“缥缥缈缈”、情思含蓄的意境。“平远”法描绘的景象与透视法中灭点在地平线上的多焦点“平视”景象十分相似，最大的不同是：“平远”法描绘的山水空间，远景中的山、树、人、屋都

不会出现消隐于地平线上某一点的情形；而遵循透视法“平视”原理描绘的山水空间中，远景与近景物象之间存在数理的逻辑序列关系，并且所有物象都会呈现出向地平线上的一个或几个灭点消隐的趋势。

既然“三远”法描绘的山水空间中，远近物象之间并不存在“几何与数理逻辑”关系。那么，传统山水画中物象的高低、大小的尺度变化就是随意随机、没有任何标准的吗？事实并非如此，从先秦到隋唐时期，中国绘画的主体是人物画，画面中较少涉及纵深空间的描绘。而在二维平面上展开的人物画，主要依靠人物的比例和身份等级来处理秩序与层次的问题。从魏晋隋唐时期的卷轴画或壁画中都可以看到，例如传为唐代阎立本的《步辇图》中：身份等级最高的人物“唐太宗”处于画面右侧，由9名宫女拱卫于中心位置、形体尺度最大；降一等级是红衣大臣，其次是吐蕃使臣禄东赞，然后是白袍内官，作为人形体尺度最小的是9名宫女。这样的比例秩序我们称之为“等级比例”。

五代北宋时期的山水画家在否定之后，却是依据视觉经验建构了一个常识性质的比例准则，即简称为“丈山尺树寸马分人”的“常识比例”。可以看出，这个比例是按照物象属类来确定尺度及其之间的比例关系的。于是我们就可以看到，西方遵循透视法绘制的风景画与中国遵循“常识比例”和“三远法”绘制的山水画，画面空间中景物的尺度由近及远呈现出完全相反的特征。㊟

“三远法”与“常识比例”从北宋时形成确立以后，一直到清末，都被山水画家遵循、被理论家援引，成为传统社会中山水画空间建构的基本准则，或者说理性理论。同时，我们也可以发现，山水画表现的景象虽然有可能有对应实景，但在画面空间和意境的层面来看，山水画并不是对画家视觉直观和客观自然的直接反映，而是对天理境界和物化的伦常秩序的呈现。如果研究者不理解宋人的“格物致知”探寻天理，和工夫论的“静坐观想”传统，对于沈括提出的“以大观小”和郭熙“三远”之法就很难真正理解。



◎图12-11 唐 阎立本
《步辇图》
绢本设色
38.5cm×129cm
故宫博物院



◎ 图12-12 《米德哈尼斯小道》中的比例秩序



◎ 图12-13 《溪山行旅图》中的比例秩序

这并不仅仅反应在这两件经典作品中，我们对90余幅西方古典风景画和2000余幅山水画的物象尺度测绘统计，发现这一现象是普遍存在的。《米德哈尼斯小道》（参见图12-2）中最高大的是前景的棵树，因为它们距离画家的观察点最近、距离灭点最远，其次是人物、房屋等，画面几乎所有的物象都向道路尽头的灭点聚拢、塌陷过去，唯有天际线教堂所在的山丘傲然独立（因此，“灭点”也被称为“上帝之眼”）。当然，如果用直尺测量一下，就会发现教堂的高耸其实并没有违反画面中的透视系统。而在《溪山行旅图》中，人物、树木都是一样的大小高低，并没有因为处在前景而增高，主峰也没有因为处在远景而缩小，也就是说画面中的物象虽然有一些近大远小的变化，但主要还是遵循“丈山尺树寸马分人”的准则。作为观察者，我们在画面中找不到灭点，无法确定唯一的视点。这实际上就是“以大观小”的视觉感受。（图像来源：王平绘制）

---

1. 张东华，史劼，王平，金观涛。传统中国画建筑和器物远大近小的数位人文研究[D].第六届数位典藏与数位人文国际研讨会论文集。台湾：台湾大学，2015:615页；2016年浙江省社科规划课题成果，编号：16NDJC302YBM.
2. ［南朝］宗炳《画山水序》：“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸。诚由去之稍阔，则其见弥小。今张绡素以远暎，则昆、阆之形，可围于方寸之内。竖划三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”
3. ［宋］郭熙。林泉高致[M]∥俞剑华。中国古代画论类编.北京：人民美术出版社，2004:639.
4. 胡道静校注。梦溪笔谈校证：卷17[M].北京：中华书局，1959:546-547.
5. 郭熙《林泉高致》“山水训”：学画花者以一株花置深坑中，临其上而瞰之，则花之四面得矣。学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。学画山水者何以异此？盖身即山川而取之，则山水之意度见矣.

6. 参见本书赵超。历史的序言——“游山水”与山水画的起源[J];史劼.“影”的观念与绘画[J] ∥中国思想与绘画：教学和研究集：4.杭州：中国美术学院出版社，2015:119.
7. 段玉裁。说文解字注[M].上海：上海古籍出版社，1981:408.
8. 佛光大辞典：卷7[M].北京：北京图书馆出版社，1990:6960-6961.
9. 参见王雪卿。静坐、读书与身体——理学工夫论之研究[M].台北：万卷楼，2015.
10. ［明］唐志契。绘事微言[M].济南：山东画报出版社，2015.
11. 张东华，史劼.传统中国画“远大近小”的空间建构法则及其成因[J].美术，2016,5（119）.
12. ［宋］邓椿：画继[M]∥俞剑华。中国古代画论类编。北京：人民美术出版社，2005:79.
13. 张东华。格致与花鸟画[M].杭州：中国美术学院出版社，2015:251.
14. 杨渭生。沈括·熙宁使辽图抄辑笺[M]∥杨渭生。沈括研究。杭州：浙江人民出版社，1985:298-299.
15. 胡道静校注。梦溪笔谈校证[M].北京：中华书局，1959:813.
16. ［汉］司马迁。史记·秦始皇本纪：第6卷[M].北京：中华书局，1963:265.
17. 陕西省文物管理委员会。西安西郊中堡村唐墓清理简报[J].考古，1960,3（34-38）.
18. 俞剑华。中国古代画论类编[M].北京：人民美术出版社，2005:639.
19. 从透视法的产生、形成和透视制图法的运用方式中我们可以看出，透视制图法这一理论背后的文化依据实际上是源于古希腊时期的“模仿自然”审美原则和“数理真实”观念。“透视法”就是科学的观看方法，是绘画模仿和反映自然真实的方法，因此依据透视法绘制的图景就是对客观自然的真实反映，亦因此我们可以称西方风景画的这种空间为“数理空间”。“文艺复兴时期，天主教在入世转向中发生理性与信仰的二元分裂和社会有机体观念的解体，个人权利和工具理性成为社会行动正当性的最终根据。”在此观念环境下，对于客观事物和自然风景的认识和研究便具有了价值，而在认识客观自然的过程中“求真”就成为终极的追求。体现在绘画中，则是对于客观世界认识的转变导致了绘画造型和构图方式的转变。透视法的发现与迅速传播，又被发展为一门科学，这本身并非绘画本身变革的动机触发，而是人们观看世界时的视觉形象应当呈现的价值发生了变化所导致.

策划人后记

我心永问

郑儒儒／文

“我不知去向

你也不知去向

听着荒谬的理由

看着惨烈的追逐……”

梁博的摇滚乐，唱着我们这一代青年的焦虑，虽然没有重金属的硝烟，却裹挟着浓浓的文化困惑，以及由此带来的文化痛感。我们这一代，在中国经济复苏时出生，在中国经济发展最为激荡的三十年中成长，当我们睁眼看世界的时候，很容易认为人的一生无非就是“经济动物”，我们相信“没有钱解决不了的问题”。我们无法理解，仅仅在我们出生前的几十年“有钱基本就是个问题”，也无法想象在我们出生前几年，20世纪80年代的青年饭也没吃饱的情况下围坐一炉，不是谈论日进斗金的创业项目，而是谈论黑格尔、尼采、叔本华……我们见证万丈高楼拔地起，长江天堑变通途，我们几乎是同中国奇迹一同发育成长的一代，仿佛我们就是诞生在“新世界”的新人类，我们是互联网的原住民，看着好莱坞同步的电影，穿着纽约时装周同款，自认为是一个中国现代化进程中绝对的“现代人”，有时候也会对“旧世界”产生一种难以名状的

情感，那是一位“最熟悉的陌生人”，说不清的熟悉，道不明的陌生。如果说我们的上一代还延续着百年中国文化上的痛感，即“文化自卑感”，那我们从没有自卑，但也不明确该骄傲点什么，什么是真正的传统文化，哪种传统“幻想”在始终唱着挽歌。这种文化认同的“无力感”，恰恰构成了我们的文化痛感。

作为“文化自卑”的反弹，在中国经济强盛之后，“文化自信”的呼声越来越高，经济的强盛成了“文化自信”的论据，有时，些许的煽情，又不知从身体的哪里燃起了我们火热的“自豪”，这“自豪”又是从何处而来呢？经济强盛又能直接论证“文化自信”吗？

一方面，社会沉浸在对传统的想象之中，传统社会的任意图腾，总能一石激起千层浪，复兴五千年中华文明的口号，一呼百应。“国学热”兴起，小学生们背诵《论语》、拜孔子，青少年Cosplay汉服，文艺老中青热衷佛学、玩唐卡、戴手串，文人艺术家结合商业演出穿梭于“文人雅集”……虽然，我们不关心经济发展的潮汐日复一日冲刷着乡村最后的文化土层，也不妨碍中国人是世界上最热爱本民族古董“国宝”的群体。中国当代艺术费了几十年劲儿，也比不上一个巴掌大的古董杯。2013年，香港苏富比，1.8亿港币成交曾梵志《最后的晚餐》成为亚洲最贵当代艺术。2014年，香港苏富比，2.8亿港币成交明成化斗彩鸡缸杯，用着近3亿港币的巴掌大鸡缸杯嘬了一口普洱茶，刘益谦不无激动地说：“这个杯子距今500年了，当年皇帝、妃子都应该拿它喝过茶，我无非想吸口仙气。”这一口历史之吻，表达着一位中国当代富豪心中的历史情怀，也正是这种文化归属感持续推高着中国古董拍卖市场。

另一方面，中国经济发展的软着陆时期，社会普遍沉浸在慢性焦虑中，以及对城市化进程后期出现的阶级固化的恐惧，2016年，郝景芳的《北京折叠》获得雨果奖，正是写出了一种近乎隔离的阶层划分。虽然丰衣足食了，有人打飞的去巴黎喂鸽子，更多的人，却挤在拥挤的地铁

里，身体挤压着身体，眼眸深陷在电子银幕的光亮里，面如土色，我仿佛又看到了鲁迅笔下旧世界的人依然活在当下。地铁飞速前进着，我却不知道从哪里来，去向哪里。

当人们的心灵经受着不安的折磨，他们想再一次“回到过去”，寻找安身立命的资源，寻找面向未来的精神支点。当我试着再问一句，我的内心为何那么没有意义感？我是如何身处如此境地？我开始感兴趣前辈是如何探索“现代社会的起源”问题。现代社会脱胎于理性与宗教信仰的分离，科学摆脱宗教信仰的羁绊飞速发展，这也使得几千年积累而成的信仰世界迅速萎缩坍塌，同样，每一个卷进现代转型的古老文明，无不面临着一场传统终极关怀的地震式冲击。韦伯说，“人是悬挂在意义之网上的动物”，在这场冲击中，人人像从过去那张蜘蛛网上抖落的小蜘蛛，悬在半空中，却还没有一张新的网可以附着，这蜘蛛那么多，却又那么地孤独。

那么，单一地追逐科技与经济发展给我们带来了什么？自工业革命后，人们习惯于把现代社会视为一个科学技术可以无限应用并带来经济超速增长的社会，人们乐观地认为“科技无所不能”“市场无所不能”“理性无所不能”……今年热门的话题是AI人工智能时代的到来，我们从克里斯托弗·诺兰（Christopher Nolan）编剧的《西部世界》看到一种预感，AI技术再成熟，哪怕超越了人类，人们利用它打造的游戏乐园无非不是满足人最原始的欲望、暴力和贪婪。当天平单纯地倾斜向对科技的痴迷和对科学的崇拜，天平另一头的“人文关怀”迅速衰退，潘多拉魔盒被悄然打开了，等待我们的是一个怎样的世界？人们又将发问：“《西部世界》的未来想象，比现代社会更好吗？”

这就是支撑现代社会宏伟大厦的两根支柱——科学与人文，人文支柱跟不上科技发展，人文系统无法应对科技发展带来的社会反馈，其结果将构成对现代性本身和现代社会的怀疑。2017年，Gucci秋冬大秀，青年创意总监米开理（Alessandro Michele）将命名为“冶金术士的花

园：反现代主义的实验室”，他的复古浪漫设计弥漫在鱼鸟虫蛇、花团锦簇中，仿佛时刻准备着在现代社会冰冷理性的水泥森林中上演一场古希腊神话或者重返伊甸园的回忆。

看不到的未来，回不去的传统；前有禁忌追问，后有科技追兵。这是我们这一代面临的全球性问题。

在这一切滚滚洪流之中，我们闭上眼睛，真诚地问自己：

我们真的知道中国传统是什么吗？

我们真的知道未来该传承些什么吗？

我们真的是现代人吗？

……

当我这样问自己，很长时间我都陷入因为“文化无力感”所带来的“文化痛感”。当人们在一场经济盛世中惊醒，开始如是自问的时候，就面临着文化身份的认知困境。我们做《叁问》论丛的意义方凸显出来。

技术是人文理想的脚手架，这场驾驭与驯服的“困兽之斗”中，我们仅仅是一条支流，企图用成熟的数据库技术实现文本关键词的抓取和统计，结合观念史的分析，即可谓是“一半智能，一半人工”的数字人文方法，来重新解读中国绘画史。数据库的初步关键词甄别，可以有效排除当前观念的干扰，而数据终究需要纳入思想史的范畴去解读，人工智能再发达，也无法让这些枯燥的数据在它的心灵中活起来。当我们用这种方法重新解读中国绘画史，理解中国传统的时候，历史不再是一个任人打扮的小姑娘，历史认识有了确定性基础，中国书画艺术有了新的视角。

站在时代路口，与其焦虑、徘徊、逃避，不如在路上，借以新技术，寻找扪心自问的答案。在理性重审过去之前，任何不盲目的激情都是一种克制的美德。

2017年11月19日沪上

作者简介



金观涛

1947年生于浙江杭州，祖籍浙江义乌，现任台湾“政治大学”讲座教授，中国美术学院南山讲座教授。曾任20世纪80年代《走向未来》丛书主编，香港中文大学中国文化研究所研究讲座教授，当代中国文化研究中心主任。

主要著述

《兴盛与危机：论中国社会超稳定结构》（与刘青峰合著，1984年）

《开放中的变迁：再论中国社会的超稳定结构》（与刘青峰合著，1993年）

《中国现代思想的起源》（与刘青峰合著，2000年）

《系统的哲学》（1988年，2005年再版）

《观念史研究：中国现代政治术语的形成》（与刘青峰合著，2008年）

《探索现代社会的起源》（2010年）

《历史的巨镜》（2009年，2015年）

《中国思想史十讲》（与刘青峰合著，2015年）



王平

1979年生于甘肃天水，民进会员。先后毕业于天津美术学院中国画系、杭州师范大学美术学院、中国美术学院，中国思想与绘画研究方向博士。中国思想史与书画研究中心研究员，黔南民族师范学院副教授。在教学、绘画实践之外，主要从事中国思想与绘画、山水画主题学和“图/文”语义方向的数字人文研究。



赵超

1983年生于江西永修。中国美术学院版画系本硕连读毕业，2007—

2008年版画系首批选派挪威奥斯陆国立艺术院研习与交流，中国思想与绘画方向博士，中国思想史与书画研究中心特聘研究员，浙江师范大学美术学院教师。



计锋

1981年生，江西鄱阳人。中国美术学院山水画专业本科与硕士毕业，中国思想与绘画方向博士。现为浙江外国语学院艺术学院教师，中国美术学院客座教师、中国思想史与书画研究中心特聘研究员。曾任职于杭州佛学院。



郑维坤

1977年生于云南会泽。2006年本科毕业于中国美术学院国画山水画专业，2013年“宋人山水画研究”方向硕士研究生毕业，2017年考入中国美术学院中国思想与绘画方向攻读博士学位。现为湖北师范大学美术学院教师、杭州恒庐美术馆专职画家。作品多次参加全国各级别展览和学术邀请展，被多家美术馆、博物馆和纪念馆收藏。



翁志丹

1982年生，字归元，温州泰顺人。美术学博士，艺术学理论博士后。1999年考入中国美术学院附中，2003年免试保送中国美术学院国画系山水专业，2007年获学士学位。2007年免试保送中国美术学院国画系攻读硕士研究生。2010年攻读中国美术学院中国画创作实践与理论研究博士研究生。现为南京师范大学美术学院国画系教师、中国美术学院中国思想史与书画研究中心特聘研究员。



刘磊

1983年生于河南省郑州市。2005年7月毕业于河南大学，获教育学学士学位。2009年7月于河南大学获哲学硕士学位。现为中国美术学院中国思想史与书画专业博士研究生。



张东华

1967年生于浙江嵊州市，中国美术学院花鸟画创作研究方向硕士，中国思想与绘画研究方向博士。长期从事花鸟画的教学和创作，作品先后参加全国性美术展览。多篇论文发表于《中国花鸟画》《美术报》《中国美术教育》《中国教育学刊》《中国画画刊》《福建文史》等报刊。出版有《花鸟画变体临摹技法》《手卷册页研究与创作》《故宫画谱·梅》《故宫画谱·兰》《故宫画谱·竹》《故宫画谱·菊》《故宫画谱·基础导论》等专著。